P. 326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 35
3-4
1990

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Inv. 10040

https://biblioteca-digitala.ro

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor șef:

ALEXANDRU DOBRE

Membri:

Acad. I. COTEANU; acad. ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA; AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Române; TIBERIU ALEXANDRU; STANCA CIOBANU; ION H. CIUBOTARU; NICOLAE CONSTANTINESCU; CONSTANTIN COSTEA; ION CUCEU; IORDAN DATCU; GABRIEL GHEORGHE; ION GHINOIU; ION ILIȘIU (redactor-șef adjunct); SABINA ISPAS (secretar responsabil de redacție); MARIN MARIAN-BĂLAȘA; ILIE MOISE; I. OPRIȘAN; SPERANȚA RĂDULESCU; MIHAIL M. ROBEA; BORIS ZDERCIUC

Autorii sînt rugați să înainteze articolele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele și notele muzicale vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Responsabilitatea asupra conținutului revine exclusiv autorilor.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Române se vor adresa la ROMPRESFILATELIA, Sectorul export-import presă, P.O. BOX 12—201, telex 10376, prsfi r 78104, București, Calea Griviței nr. 64—66.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La „Revue d'etnographie et de folklore" paraît 6 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie Roumaine sera adressée à ROMPRESFILATELIA, Sector export-import presă, P.O. Box 12—201, telex 10376, prsfi r Bucarest, Calea Griviței 64 — 66, Roumanie.

En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
București
71102 Calea Victoriei 125

https://biblioteca-digitala.ro

P. 326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 35 1990 Nr. 3—4

SUMAR

STUDII

EMILIA I. PÂRPALĂ, Poetica textelor de rit funebru 215
CONSTANŢA CRISTESCU, Forma arhitectonică a semnalelor de toacă; polifonii de toace 225

MATERIALE

ALEXANDRU DOBRE, Ion Diaconu — în lumina unor documente inedite sau mai puţin cunoscute 239
HORST KLUSCH, Relaţii interetnice şi procese de mediere în arta transilvană a olăritului în secolul al XIX-lea 249
VASILE PÂRVU, „Blojul" — un obicei din Ţara Haţegului 259

PROFIL CONTEMPORAN

BORIS ZDERCIUC, Profesorul Gheorghe Pavelescu la 75 de ani 269

NOTE ŞI DISCUŢII

OLGA HORŞIA, Preocupări contemporane privind valorificarea tradiţiilor artei populare şi meşteşugurilor artistice 277
MARIAN VASILE, Teorii folclorice româneşti în ultimele decenii (III) 280

CRONICĂ

TIBERIU ALEXANDRU, Polifonie populară 289

RECENZII

HENRI H. STAHL, *Poveştiri din satele de altădată*, cu fotografii de Paul H. Stahl, Paris, Sociétés européennes, 5, 1989 (Iordan Datcu) 297
S. FL. MARIAN, *Basme populare româneşti*. Ediţie îngrijită şi prefaţă de Paul Leu, Bucureşti, Editura Minerva, 1986 (Cornelia Mânicuţă) 298
NICE FRACILE, *Vokalni muzički folklor srba i rumuna u Vojvodini — Komparativna proučavanja*, Matica Srpska. Odeljenje za scenske umetnosti i muziku. Novi Sad, Knjiga 2, 1987 (Marin Marian-Bălaşa) 299

IN MEMORIAM

IORDAN DATCU, La despărţirea de Alexandru Rosetti 303

B.REVIAR (rubrică realizată de Al. Dobre) . . . 223, 257, 267, 275, 287, 296, 301, 306

REF, tom 35, nr. 3—4, p. 213—306, Bucureşti, 1990

Inv. 10040

Institutul de Folclor BIBLIOTECA

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 35 1990 Nos 3—4

SOMMAIRE

ÉTUDES

EMILIA I. PARPALĂ, La poétique des textes de rite funèbre 215
CONSTANȚA CRISTESCU, La forme architectonique des signaux de symandre; polyphonies de symandres 225

MATÉRIAUX

ALEXANDRU DOBRE, Ion Diaconu — à la lumière des documents inédits ou peu connus 239
HORST KLUSCH, Relations interethniques et processus de médiation dans l'art transylvain de la poterie du XIXe siècle 249
VASILE PÂRVU, „Blojul" — une coutume de Țara Hațegului 259

PROFIL CONTEMPORAIN

BORIS ZDERCIUC, Le professeur Gheorghe Pavelescu — à son 75e anniversaire 269

NOTES ET DISCUSSIONS

OLGA HORȘIA, Préoccupations contemporaines concernant la valorisation des traditions de l'art populaire et des métiers artistiques 277
MARIAN VASILE, Théories folkloriques roumaines de ces dernières décennies . . 280

CHRONIQUE

TIBERIU ALEXANDRU, Polyphonie populaire 289

COMPTES RENDUS

HENRI H. STAHL, *Povestiri din satele de altădată* — photos Paul H. Stahl, Paris, Sociétés européennes, 5, 1989 (Iordan Datcu) 297
S. FL. MARIAN, *Basme populare românești*. Edition soignée et préface par Paul Leu, București, Editura Minerva, 1986 (Cornelia Mânicuță) 298
NICE FRACILE, *Vokalni muzički folklor srba i rumuna u Vojvodini — Komparativna proučavanja*, Matica Srpska. Odeljenje za scenske umetnosti i muziku. Novi Sad, Knjiga 2, 1987 (Marin Marian-Bălașa) 299

IN MEMORIAM

IORDAN DATCU, Eternel adieu à Alexandru Rosetti 303

BRÉVIAIRE (réalisé par les soins de Al. Dobre) . . 223, 257, 267, 275, 287, 296, 301, 306

REF, tome 35, nos 3—4, p. 213—306, Bucarest, 1990

https://biblioteca-digitala.ro

POETICA TEXTELOR DE RIT FUNEBRU

EMILIA I. PARPALĂ

0. MOTIVAȚIE ȘI STRUCTURĂ

Cîntecul funebru (*CF*)[1] este un hipersemn oral multiplu motivat, sincretic cu ritul care îi constituie contextul și îi reglează atît semnificatul, cît și condițiile performării.

Ne referim, în cele ce urmează, la :

a) — o motivație *externă* care, în planul formei conținutului, este dată de realitatea evocată : un loc afectiv trăit, la nivel individual și colectiv, ca tensiune tragică generatoare, în planul discursului, a unei structuri *lirico-dramatice*. Funcția realistă a textului este asigurată de înscrierea, în „spectacolul" lingvistic, a acestui referent primordial ; prin implicație pragmasemantică, discursul poetic este un reflector al ritului — complex simbolic înglobant, stabilizat, prescriptiv.

b) — o dublă motivație *internă* care, în planul formei expresiei, este dată de :

i) — redundanța formulelor — protostructuri latente în codul poetic tradițional, a căror recurență o vom analiza sub denumirea de „stil formular" [2] ;

ii) — autogenerarea, prin *automorfism* [3] simetric și antisimetric, a spațiului interformular.

0.1. Într-o formalizare elementară, cîntecul funebru se rescrie ca $T \rightarrow F + C$, model în care T = text, F = formulă reiterată, iar C = contextul extensiv al formulei.

Încrucișările nivelelor F, C indică efortul de a produce un surplus semantic și de a proiecta structura semantică profundă în două

[1] Avem în vedere cîntecele ceremoniale (*Cîntecul bradului, Zorile*), bocetele și alte forme lirice din *Flori alese din poezia populară. Poezia obiceiurilor tradiționale*, vol. II, ediție îngrijită de Ioan Șerb, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 232—278. Textele sînt citate prin numărul de ordine din antologie, urmat de numărul paginii.

[2] „Le « style formulaire » peut être décrit, moins comme un type d'organisation, que comme une stratégie discursive et intertextuelle : il enchâsse, dans le discours,... et intègre, en les y fonctionnalisant, les morceaux empruntés à d'autres énoncés préexistents, en principe appartenant au même genre, et renvoyant l'auditeur à un univers sémantique qui lui est ainsi familier" (P. Zumthor, *Le discours de la poésie orale*, în *Poétique*, 52, nov., Éd. du Seuil, 1982, p. 388.

[3] Reflecția — într-un plan — a fost numită automorfism ; ea rezidă într-o schimbare de semn în interiorul binomului reversibil plus — minus (cf. M. Shapiro, *Asymetry. An Inquiry into the Linguistic Structure of Poetry*, North Holland Publishing Company, 1976.

https://biblioteca-digitala.ro

structuri de manifestare. O schemă hiperredundantă, ocurentă și în alte textualizări orale (baladă, colindă), ce trimite la două clase de echivalență aflate în distribuție antitetică sau/și complementară.

1. CÎNTECUL FUNEBRU CA FORMĂ DE PRAXIS

Norma textualizării orale se definește, în primul rînd, prin *sociologie*; în al doilea rînd, prin *lingvistică*. Ea se opune, prin stabilitate și inhibarea creativității, textelor scrise.

Cu o identitate semantică derivată din praxisul trăit ca „experiență estetică"[4], textul oral este, sub aspect genetic și funcțional, un „mesaj în situație" actualizat ca/prin relectură[5]. În acest caz, „pragmatica semnului determină semantica lui"[6]. Inițiatic, textul de rit funebru vehiculează o structură de comportamente, o etică și ideologie ce dau identitate spațiului nescris al culturii românești.

Referențialitatea sociocomunicativă implică:

i) — **performanța**, ca mod de existență a oralității și ca element constitutiv al formei. Proiecție a unei culturi de grup, *CF* se caracterizează prin sincretism, specializare și acceptabilitate generalizată.

Circulația, cenzurînd imaginația individului creator/performator, menține textul într-o relativă circularitate. Observația paradoxală a lui P. Zumthor că textul oral „comportă reguli mai numeroase și mai complexe decît cel scris"[7] trimite la obligativitatea utilizării semnelor tradiționale. „Șlefuirea" orală se manifestă ca:

a) — decantare a unor structuri-model surprinzător de transparente și, comparativ cu creația cultă, puțin numeroase și simple:

b) — transgresarea izotopiei „cosmologice" într-o izotopie „noologică"[8], adică o mișcare de generalizare a subiectului, prin producerea de atitudini atemporale și de simboluri arhetipale. Tensiunea tragică a circumstanțialului genetic, reînnoită cu fiecare relectură, are tendința catarctică de a se conceptualiza. Oscilația dintre poetic și irezistibila tentație a alegorizării didactice, specifică lirismului filozofic oral, este focalizată în *Zorile* (106/234) ca

izotopie didactică	vs.	*izotopie poetică*
„Ce ursita a urzit,		„Plîngi o, lume, și alină
Și-n lume s-a împlinit,		Clipa de suspinuri plină,
Rămîne nestrămutat		Că o stea iar a căzut
Chiar și pentru împărat".		Și din lume a trecut".

[4] H. R. Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*. Editura Univers, București 1983, p. 70.

[5] P. Zumthor, *art. cit.*, p. 387 și 392.

[6] H. Plett, *Știința textului și analiza de text*, București, Editura Univers, 1983, p. 108.

[7] P. Zumthor, *art. cit.*, p. 387.

[8] Cf. R. Lafont et F. Gardés-Madray, *Introduction à l'analyse textuelle*, Paris, Larousse, 1976, p. 81.

https://biblioteca-digitala.ro

ii) — **tradiția**, cod virtual și obligatoriu, armonic și sistematizator, prin a cărui acțiune coercitivă textul și, implicit, ritul capătă stabilitate și omogenitate[9]. Strategia intertextuală acționează, în *CF*, atît prin stilul formular cît și prin aluzia la alte texte din spațiul culturii populare[10], ceea ce confirmă, și la nivelul oralității, teza „trecerii schemei compoziționale dintr-un univers semiologic într-altul"[11].

1.0. Recreată în contextul pragmatic al *performării ritualice*, semnificația cîntecelor funebre este o variabilă dependentă de factori ca: performator = „maestru de ceremonii" care focalizează informația prin acte fatice; public = colectivitatea receptoare; circumstanțele relecturii.

Consecințe

— lipsa de vitalitate a *CF*, datorată caracterului ocazional al performării și specializării interpretative, în sensul unui profesionalism individual și de grup;

— maxima implicare afectivă a lăsat în discurs urme precum:

i) — prezența eului enunțării și a figurilor sale pragmatice[12]: acte ilocuționare și perlocuționare, modalizări și alte forme de afirmare a subiectivității limbajului;

ii) — articularea deictică a spațiului, ordonat în liniștitoare simetrii:

astă lume (106/232) vs. $\begin{cases} \textit{ceea lume} \ (123/264) \\ \textit{aialaltă lume} \ (113/252). \end{cases}$

1.1. Modelul semantic. Tematica, textele de rit funebru sînt parafraze ale binomului reversibil *viață* vs. *moarte*, cu preferință pentru relația hiperonimică *viață* → $\begin{cases} + \textit{mișcare} \\ + \textit{lumină} \end{cases}$ și pentru codul automorf al spațiotemporalității: „Ian grăbiți voi de ziliți / Și pe Ion îl întîlniți, / Și-l întoarceți înapoi, / Să vină el iar cu voi / La astă lume *luminată*, / ... La *vînt*, *ploaie* și la *soare* / Și la *apă curgătoare*" (106/232). Linearitatea evenimențială a structurilor lirico-epice de inițiere a „călătorului" în lumea de dincolo este minată de o retorică a tensiunii ce superimpune o formă de discurs *dramatic* (dialogul monologal) acordat izotopiilor polare:

i) + în plan deziderativ și ipotetic

A. abolirea punctelor deosebitoare pe axa proxemică (= axa distanțelor față de un reper dat) ce separă cele două registre ontologice, avînd

[9] „Tout poème oral, en toute situation, fait pour l'auditeur référence à un champ poétique concret, extrinsèque" (P. Zumthor, *art. cit.*, p. 387); și H. R. Jauss (op cit., p. 64) a vorbit despre „forța de omogenizare a tradiției" care acționează prin „instrumente de stabilizare a sistemului".

[10] Sînt citate intertextual formele: basm (p. 255), blestem (p. 238), *Cîntecul bradului* (p. 252), *Cîntecul miresei* (p. 268), colindă (p. 255), legendă (p. 256), *Mioriția* (p. 251; 261).

[11] D'Arco Silvio Avalle, *Modele semiologice în Commedia lui Dante*, București, Editura Univers, 1979, p. 131.

[12] „Aici intră, printre altele, *obsecratio* (vorbirea implorativă), apostrofarea, întrebarea retorică și dialogul fictiv, pe scurt, acele figuri ce poartă numele de «figuri ale orientării spre public»" (H. Plett, *op. cit.*, p. 155).

https://biblioteca-digitala.ro

drept finalitate reînființarea semnului = „dalbul de pribeag" : „Cînd aș ști / C-ai veni, / Cărărușa ți-aș plivi / Și de iarbă / Și de nalbă, / Să vii, măicuță, degrabă" (128/271) sau : „Să te scoli, să vii acasă, / Și să vii pîn-la fercastră, / Să-mi privești necazu-n casă" (135/277).

B. reinstaurarea comunicării suprimate, realizată prin mesaj **direct** (lingvistic) : „— Ridică, ridică / Gene la sprîncene / Buze subțirele,/ Să *grăiești* cu ele. / Cearcă, dragă cearcă, / Cearcă de *grăiește* / De le mulțumește / La străini, la vecini, / Cui a făcut bine / De-a venit la tine" (111/242) sau : „Draga mamei fiiculiță / Nimic nu zici din guriță . . . / Mai deschide-ți și gurița / Și *grăiește* cu măicuța, / Spune-i două, trei cuvinte / Să le țină bine minte" (119/260); cf. și 128/271 sau/și **indirect** (obiectual sau gestual) : „Să-mi trimită *cămeșuica* / Pe șuierul vîntului / Prin fundul pămîntului" (125/267).

Varianta comunicării prin mesager se realizează și în sens invers, din perspectiva *viață* → *moarte*, discontinuitatea registrelor ontologice fiind astfel suprimată : „Bine să le spui / Că noi le-am trimis / Lumini / din stupini / Și flori din grădini / Și iar să le spui, / Anume la toți, / Că noi i-așteptăm / Tot la zile mari, / Ziua de Joimari, / Cu ulcele pline, / Cum le pare bine; / Cu haine spălate / La soare uscate,/ Cu lacrimi udate (112/246).

În intertext cu *Meșterul Manole*, varianta 108/236 a *Zorilor* dezvoltă, din nodul generativ *Și ție să-ți lase* / *Șapte zăbrelui*, o structură secvențială, cumulativ-hiperonimică, obținută prin aglutinarea paratactică a paralelismelor sintactice : „Pe una să-ți vină / Colac și lumină ; / Pe una să-ți vină / Izvorul de apă, / Dorul de la tată ; / Pe una să-ți vină / Miroase de flori / Dor de la surori ; / Pe una să-ți vină / Spicul grîului ; / Pe una să-ți vină / Buciumel de vie ; / Pe una să-ți vină / Raza soarelui ; / Fie-i de gătire".

ii) — în plan constatativ, evidența implacabilă a izotopiei *destin* neutralizează izotopiile *A* — *B*, topicalizează opoziția *om* — *natură* și conotează didactic întregul discurs.

1.1.0. Modelul s e m a n t i c o - s i n t a c t i c este *chiasmul* obținut prin dubla opoziție concesivă

deși „evidența morții"	↖↗	deși „dorința neutralizării"
totuși „dorința neutralizării"	↙↘	totuși „acceptarea evidenței"

Circularitatea vicioasă a textului proiectează izotopiile *A* — *B* în pură gratuitate, consecință a ambivalenței (+) ⇄ (−)

A

„Nu știu drumurile-s rele,
Ori vămile poate-s grele
Și pe tine nu te lasă
Să mai vii la noi acasă?"
(120/262)
„Cine merge-n ceea lume
Nici n-aude de-a lui nume,
Înapoi nici că mai vine
Să ne spuie dacă-i bine".
(123/264)

B

„— Eu nu pot, nu pot
Nu pot să grăiesc
Să le mulțumesc. . . .
Ieri de dimineață
Mi s-a pus o ceață
Ochi a-mpănjenit
Fața mi-a smolit,
Buze mi-a lipit,
Nu pot să grăiesc
Să le mulțumesc". (111/242)

https://biblioteca-digitala.ro

2. „STILUL FORMULAR" poate fi descris ca un tip de structurare și ca o strategie discursivă de integrare în spațiul îngust, dar sigur, al tradiției. Referința la codul poetic tradițional rezidă în utilizarea unor fragmente de discurs clișeizat, definibile la nivel lexical, gramatical și ritmic — FORMULA [13].

Pe lîngă imaginile succesive în linearitatea sintagmatică a comunicării, *CF* operează proiectarea, pe axa combinării, a unei paradigme latente, deschise, infinit reutilizabile. Formulele realizează un cumul redundant și o „plăcere" stenică a textului, de natură memorială și asociativă; ele trimit la un univers poetic familiar, recognoscibil, echilibrant. Ansambluri preexistente și stereotipe, aceste celule discursive țes o rețea referențială stabilă, între golurile căreia se înfiripă jocul textual. Reiterate, formulele alcătuiesc un fel de osatură — o structură de rezistență pe al cărei fond sînt focalizate macrostructurile libere.

Formulele constituie indici redundanți ai funcției fatice și, în calitate de termen nemarcat, formează o pereche opozitivă cu spațiul interformular prin care circulă liber sensul și împreună cu care constituie informativitatea mesajului. Gradul de solidaritate a formulei matriceale cu contextul său este diferit, oscilînd între *ludic* (formule neutre din punct de vedere semantic) și *funcțional* (formule implicate în generarea semnificației). Active, formulele de dialog din *CF* românești sînt complementare macrostructurilor libere, contribuind, prin jocul opozițiilor, la animarea patetică a discursului.

Pe de altă parte, recurența formulelor diminuează dramatismul, conferind textului ritualic fluiditate, durată și ritm. Aspectul iterativ, stereotipia ritmicei reluări a motivului — și de aici hieratismul compoziției, cu corespondent plastic în solemnele frize ale arcașilor persani și în drumul, străjuit de animale totemice, spre templul zeiței Ișar ori spre mormintele împăraților chinezi — confirmă presupoziția că stilul formular este, prin paralelismul sintactic, un *model arhaic* de configurare *paradigmatică* a semnificației.

2.1. *CF* vizează, prin acte ilocuționare cu finalitate perlocuționară, neutralizarea stării de fapt. Atît *Zorile* cît și *Cîntecul bradului* topicalizează această izotopie prin plasarea ei la începutul structurii. Ca semnale metapragmatice, formulele au funcția poetică de delimitare externă și de fragmentare internă a textului.

Ca act de vorbire, formula comportă schema:

i) — structură *ilocuționară invariabilă*, cu funcție apelativă (vocative, imperative);

ii) — structură *perlocuționară variabilă*, de expresie concesivă.

2.1.0. Preponderent nominale, structurile apelative invocă izotopia „natură", conjunctă și disjunctă cu „uman" — joc în care semnificația este supusă unor tensiuni contrarii.

Din punctul de vedere al structurii semantico-sintactice, distingem următoarele tipuri și subtipuri microstructurale:

1. *Formule-ecou*: a) simple, cu ritm regulat, obținut prin repetiție: — substantivală (vocativ): „Zorilor, zorilor" (108/235); „Bra-

[13] „Formulaic texts are ready-made, stable, reproducible units of language not generated during the speach process" (V. Zavarin — M. Coote, *Theory of the Formulaic Text*, în *Working Papers and Pre-publications*, Università di Urbino, 1977, p. 4).

https://biblioteca-digitala.ro

dule, bradule" (110/238); „Brade, brade!" (113/249); — verbală (imperativ): „— Ridică, ridică" (111/242); „Trageți, trageți clopotele" (134/275); — mixtă: „Școală, Ioane, școală" (112/243); b) — cu ritm i r e g u l a r și cu rimă-ecou, onomimică: „Traudafire, fire / Rău mai ești din fire" (113/247).

2. *F o r m u l e a n a l i t i c e*, de expresie metaforică: „Zorilor, zorilor / Voi, surorilor" (107/234); „Draga mea lumin-aprinsă" (133/275); „— Zorilor surorilor / Mîndrelor, voi zînelor!" (106/232).

Formulele complexe conțin modele *calificative*. Determinarea poate fi: — adjectivală: „Tu, moarte, *hamișă* ești (115/256); Mămuță și *gospodină*" (127/268); — adverbială: „Bună seara, *miezul nopții* / Că o venit ceasul morții!" (130/272); — metonimică: „Bucură-te *țintirime* / Că frumoasă floare-ți vine" (119/259); „Bucură-te *mănăstire*, / Că frumoasă floare-ți vine" (120/261); „Dragile mamii *sprîncene*, / Cum s-or face buruiene" (125/267); „*Prapore* mîndru-mpupit / Tu, moarte, de ce-ai venit?" (131/273); — perlocuționară: „Of! *mîncate-ar-focu*, moarte, / Cum mai faci și tu dreptate!" (116/257).

Se presupune că redundanța formulelor a avut, inițial, o funcție rituală; prin lexicalizare, formula și-a asumat rolul, preponderent textual, de întărire a statutului coreferențial al nivelelor *F*, *C*. Invocația comportă și o maximă deschidere la funcția poetic fatică.

2.1.1. Prin implicație logică, apelul generează, în dialog, răspunsul. Răspunsul este, în *Cîntecul bradului*, o secvență automorfă

— *simetrică*	F_1 „Ian grăbiți voi de ziliți / Și pe Ion îl întîlniți
(+) → (+)	C_1 Noi acum vezi că grăbim / Iacă de loc că zilim
— *antisimetrică*	F_3 Ian grăbiți voi de ziliți
(+) → (−)	Apoi bine voi să faceți
	Pe el înapoi să-ntoarceți
	C_2 Dar nu-ntoarcem înapoi / Pe Ion a veni cu noi"(106/232).

Dacă numărul de elemente comune conferă unui corpus identitate stilistică, „a diviza pentru a uni" (și invers) devine, parafrazîndu-l pe G. Genette[14], formula acestor texte a căror poetică se bazează pe retorica barocă a stadiului de oglindă. La nivelul pluridimensionalei ordini semiotice, textul este un topos de implicație automorfă de tip simetric $X \rightarrow X'$ sau/și antisimetric $X \rightarrow \overline{X}'$.

2.2.1. Modelizarea spațială. Informativitatea secvențelor interformulare (*C*) rezidă în familiarizarea celui dispărut cu modelul automorf al lumii în oglindă. O lume slab entropică, în care alternativele sînt conotate etic.

Motivul înstrăinării („marea trecere") și cel corelativ, al întoarcerii, imprimă „dalbului pribeag" statutul tranzitiv, de dublă apartenență la un spațiu biizotop reversibil. Conexiunile argumentative (se

[14] G. Genette, *Figuri*, București, Editura Univers, 1978, p. 83.

https://biblioteca-digitala.ro

remarcă, prin frecvență, subordonatele cauzale) mediază circularitatea în cadrul modelului complex al articulării semice:

termen marcat ⟶ *termen neutru* ⟶ *termen nemarcat*
(complex)

Că e călător
(+) ↓ (−)

Dintr-o lume	-ntr-alta,
Dintr-o țară	-ntr-alta;
Din țara cu dor	În cea fără dor,
Din țara cu milă	În cea fără milă(108/237)

„Fruct al anxietății" (T. Tzara), oglinda a împărțit lumea; cele două jumătăți își corespund, dar nu-și mai răspund.

Modelul s p i r a l al lumii ex-centrice (parcurs, în spațiul sensibil și diferențiat al copilăriei, de la centru spre margini[15]) este „citit", în textele de rit funebru, de la margini spre centru. Vectorizarea drumului inițiatic spre un *centru* de reunificare a nivelelor focalizează *raiul*, ca metaforă creștină a integrării în stihial și implică o opțiune în cadrul modelului a r b o r e s c e n t și automorf al drumurilor care se bifurcă. Trecerea obstacolelor — „cele grele șapte vame" (*Petrecerea mortului*, 113/247—255) etalează un itinerar alegoric desfășurat în spațiul labirintic dominat de embleme animaliere malefice („roșu șoimuleț", „vidră lătrătoare") sau benefice (lupul, vidra). Indicațiile de comportament sînt de o rigurozitate imperativă. Cucerit succesiv, spațiul mitic se compune din fragmente ierarhizate; acest tip de modelizare spațială completează tehnicile de amplificare exersate prin automorfism și metaforă infirmată (modelul nu $\overline{X}$ „stînga", ci Y „dreapta").

Naive prin vizionarism, baroce prin amplificare automorfă, tranzitivitate și circularitate, simbolurile cosmologice ale spațio-temporalității constituie însăși substanța semantică a cîntecelor funebre.

3. CODUL RETORIC

Texte-ecou, texte-clepsidră operînd cu mijloacele redundante ale unei dramatizări excesive, cîntecele funebre, în care fiecare parte consună cu alta, exemplifică nu atît productivitatea, cît reversibilitatea sensului. Polarizările și neutralizările interizotopice, în cadrul stabilului binom *viață* vs. *moarte*, constituie, alături de suprimare și adiție, operațiile de bază ale macrostructurilor ce umplu spațiile interformulare. De aici sărăcia semică și figurativă a *CF*, ca, în general, a oricărei textualizări orale, impresia de puritate formală dată de convergența tematică.

În acest cadru semantic, un inventar al figurilor codului retoric nu este lipsit de pertinență. Dacă interpretăm textele funebre după ca-

[15] I. Nicolau, I. Popescu, *Introducere în etnologia semnelor primei copilării*, în REF, 28 (1983), nr. 1, p. 53.

https://biblioteca-digitala.ro

tegoriile retoricii clasice, găsim figura numită *subiectio* (dialog fictiv), apoi o multitudine de figuri iterative (formule-refren, paralelisme, metafore infirmate, derivări hipo- şi hiperonimice) şi, în cele din urmă, dominanţa metaforei simbolice, prelungită în alegorie şi în mit. Prezenţa alegoriei [16] trebuie interpretată în perspectiva concretizării mesajului [17] şi a didacticismului. Poezia este învăţătură; ea atribuie actului poetic o valoare etică, subordonînd particularul generalului.

Tendinţa de a concepe individul ca purtător al unui sens universal a impus s i m b o l u l ca figură semică nucleară. Simbolismul nu este, în *FC*, un artificiu estetic, ci un plan de realitate şi o practică semiotică cosmogonică. Următoarele ar fi, după O. Bîrlea [18], metaforele simbolice fundamentale: sicriul = casă oarbă (cf. 123/264; 126/268), moartea-nuntă sau moartea-adormire (cf. 120/261; 121/263), mortul tînăr desemnat prin metafore vegetale: floare — trandafir, garoafă, rujă etc. —, măr şi, mai rar, metafora luminii (cf. 121/263; 106/232). Citäm, în completarea acestui inventar, metaforele morţii din fragmentele de rară poeticitate mioritică: „Ieri de dimineaţă / Mi s-a pus o *ceaţă*, / Ceaţă la fereastră, / Şi-o *corboaică* neagră, / Pe sus învolbînd, / Din aripi plesnind, / Ochi *a-mpănjenit*, / Faţa mi-*a smolit*, / Buze mi-a *lipit*" (111/242); „Pămînte, păminte! / De azi înainte / Ian să-mi fii *părinte* / Să nu te grăbeşti / Să mă putrezeşti, / Că acuma-ţi dau / Şi nu le mai iau / Spatele mele / În braţele tale / Şi faţa de-a mea / Sub pajiştea ta" (113/255).

Mecanismul dublei referenţialităţi face posibilă comutarea semnelor simbolice (pomul paradisiac/pomul vieţii = casa cosmică), operaţie lizibilă ca refuz al rupturii, al sciziunii ontologice impuse de moarte: „Şi-acolo la vale / Este-o casă mare, / Cu ferești la soare, / Uşa-n drumul mare, / Strașina rotată / Strînge lumea toată" (112/246); „Măru-i mare şi rotat / Şi de poale aplecat / Cu vîrfuri ajunge-n ceri / Cu poalele pîn'la mări" (113/253).

Analiza realului se face prin cumul calificativ (parataxă), fără perspectivă; jocul pe o temă dată nu vizează adîncimea, ci aglutinarea detaliilor pe o suprafaţă hiperabundentă. Efortul de intensificare prin amplificare pare a nu pune nici o limită hiperbolei, derivărilor hiperonimice (de la tot la parte), conexiunilor argumentative, grefelor metaforice. Toposul „plîngerea cosmică", spre exemplu, augmentează opoziţia registrelor prin acumularea, gradată ascendent, a derivatelor din baza *a plînge*: „A plînge putem şi noi, / Dimpreună şi cu voi, / Plîngeţi şi voi, codrilor, / Mîndrelor, pădurelor, / Plîngeţi şi voi munţilor, / Şi voi mîndre văilor, / Plîngeţi şi voi apelor, / Dimpreună pietrelor, / Plîngeţi dobitoacelor, / Dimpreună lemnelor, / Plîngi tu, lună, şi tu, soare, / Cînd omul din lume moare, / Plîngeţi şi voi, patru vînturi, / Din toate patru pămînturi, / Plîngi o, lume şi alină / Clipa cu suspinuri plină" (106/234).

[16] Cf. cearta soarelui/cucului cu moartea (114/255; 117/257), itinerariul mitic din *Petrecerea mortului*, ceremonialul dislocării bradului, moartea-nuntă (120/261; 121/263; 122/263).

[17] Cf. I. Coteanu, *Stilistica funcţională a limbii române*, Bucureşti, Editura Academiei, 1973, p. 116.

[18] O. Bîrlea, *Poetică folclorică*, Bucureşti, Editura Univers, 1979, p. 91—92.

https://biblioteca-digitala.ro

Codul retoric, ca sistem modelator secund și supraordonat, se structurează pe coordonatele arhaicitate, pragmatism și barochism vizionar. Logic întocmite, textele funebre trimit, prin geometrismul lor, la o „matematică" a permutării entităților corelative, ca inițiere într-un univers relaționat și armonic.

LA POÉTIQUE DES TEXTES DE RITE FUNÈBRE

(Résumé)

Le chant rituel est un hypersigne oral à motivations multiples, syncrétique avec le rite qui est son référent et lui règle aussi bien le signifiant que les conditions de la performance (**§1.** *Le chant funèbre comme forme de praxis*). La double motivation interne est donnée par : i) la redondance des formules-protostructures latentes dans le code poétique traditionnel, dont la récurrence a été analysée comme *Style formulaire* = *E*(§2.); ii) l'autogénération, par l'automorphisme symétrique et antisymétrique, de l'espace interformulaire = *C* (**§2.1.**). Le modèle de ce type de textualisation orale est T (= texte) → F % C (**0.** *Motivation et structure*).

Du point de vue thématique, les textes de rite funèbre sont des paraphrases du binôme réversible *vie* vs. *mort*, avec des préférences pour le code de la lumière et celui de l'espace-temps (**1.1** *Le modèle sémantique*). La quantité d'information des séquences interformulaires réside dans l'initiation du disparu dans un univers relationné et harmonique obtenu par l'implication automorphe dans le miroir . Le modèle en spirale du chemin vers le centre (*le paradis*, en tant que métaphore chrétienne de la réunification des niveaux) et le modèle en labyrinthe, des chemins qui se bifurquent, créent un espace mythique hiérarchisé, parcouru successivement (**§2.2.1.** *Le modèle spatial*). *Le code rhétorique* (§3.), système modélateur second et superordonné, impose le symbole en tant que figure sémique d'un noyau, à côté des figures paradigmatiques et itératives : formules-réfrain, dérivations hypéro- et hyponimique, parallélismes syntactiques, métaphores infirmées. L'effort d'intensification par amplification dénote le caractère archaïque ainsi le que caractère baroque naïf de cette poétique basée sur la rhétorique.

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

• **CORP COMUN, INDIVIZIBIL.** La temelia Institutului de Etnografie și Folclor al Academiei Române se află Arhiva de Folklore a Societății Compozitorilor Români, întemeiată în anul 1928 de marele nostru învățat Constantin Brăiloiu. Cu mijloace modeste și fără vreun sprijin oficial, însă prin munca susținută și plină de elan dusă de un mănunchi de cercetători, arhiva a ajuns unul din cele mai însemnate fonduri de folclor din lume. Fac dovadă statisticile publicate în 1934 și 1939 de Institutul Internațional de Cooperare Intelectuală de pe lîngă Liga Națiunilor, care o așază între cele mai bogate colecții. A fost chiar *cea mai mare din lume* în acea vreme, ținînd seamă de faptul că reprezenta o colecție cu caracter unitar, a creațiilor unui singur popor, în speță poporul român. Mai mult decît numărul mare al documentelor a făcut-o celebră extraordinara metodă de cercetare elaborată de Const. Brăiloiu, după care au fost culese, orînduite și studiate. Metoda de cercetare și roadele ei, colec-

https://biblioteca-digitala.ro

țiile, constituie un tot unitar, indestructibil. Este de reținut că metoda noastră de cercetare a inspirat o seamă de instituții similare din lume. Bunăoară Arhivele Internaționale de Muzică Populară din Geneva, înființate în anul 1944, au fost organizate pe principiile metodei lui Brăiloiu.

Dezvoltarea Arhivei de Folklore a Societății Compozitorilor Români a determinat transformarea ei într-un institut științific autonom, cerut autorităților publice în 1941 de George Enescu, președintele Societății Compozitorilor Români. O seamă de dificultăți au fost depășite rînd pe rînd. În cursul anului 1944 s-a definitivat proiectul de decret-lege, a fost iscălit de primul ministru și ministru al propagandei naționale, prof. Mihai Antonescu, s-au prevăzut fondurile necesare funcționării institutului, iar memoriul a fost aprobat de mareșalul Ion Antonescu. Evenimentele au suspendat întemeierea instituției. Institutul a luat însă ființă în anul 1949, sub numele Institutul de Folclor. Puternicului sector muzical i s-au alăturat un sector literar și unul coregrafic. I-au revenit și colecțiile modeste ale Arhivei Fonogramice a Ministerului Cultelor și Artelor, fondată în 1927 de muzicologul G. Breazul. Activitatea propriu-zisă a acesteia, începută cu entuziasm abia în anul următor (1928), a fost în scurtă vreme aproape complet sistată prin dezinteresarea oficialităților (1931).

După 15 ani, în 1964, Arhivei de Folclor i s-a adăugat un sector etnografic și, sub numele de Institutul de Etnografie și Folclor, a trecut sub oblăduirea Academiei Române. Culegerile și cercetările au continuat cu asiduitate, de-a lungul și de-a latul țării, iar colecțiile au sporit considerabil. Acestea au fost puse cu largheță la dispoziția tuturor oamenilor de cultură interesați în acest domeniu : compozitori, scriitori, regizori de teatru, cineaști, interpreți ș.a.

În anul 1956 institutul a editat o revistă de specialitate : „Revista de folclor". O dată cu integrarea institutului în cadrul Academiei, s-a numit „Revista de etnografie și folclor". Sub această denumire continuă să apară, sub egida forului științific și de cultură al țării, la Editura Academiei Române. A ajuns la tomul 35 și apare în șase numere pe an. Totodată, au fost editate colecții de folclor și studii, elaborate de cercetătorii institutului, scoase mai ales de Editura Academiei Române și Editura Muzicală, culminînd cu Colecția Națională de Folclor, ajunsă la cel de-al 12-lea tom. În colaborare cu Casa de discuri „Electrecord" au fost editate o seamă de discuri-document ș.a.m.d.

O nouă restructurare a institutului s-a produs în 1974, cînd a fost preluat de fostul Minister al Culturii și Educației Socialiste. I-au fost incluse o secție de dialectologie și ... Casa Centrală a Creației Populare din cadrul Ministerului, organ destinat să dirijeze activitatea artistică de amatori ! A fost botezat Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice. O nesăbuită politică de cadre a dus la „demolarea" sectoarelor de cercetare științifică. Bunăoară, în sectorul muzical, odinioară de bază, au rămas doar trei cercetătoare, iar în sectorul coregrafic un singur cercetător ! Culegerile pe teren au fost drastic reduse, iar colecțiile au devenit practic inaccesibile celor interesați. Totul a fost pus în slujba Festivalului Național „Cîntarea României", de tristă și păgubitoare amintire. A fost perioada cea mai neagră din activitatea institutului !

În fine, după Revoluția din decembrie 1989, institutul a revenit Academiei Române, în vechea sa formă și denumire : Institutul de Etnografie și Folclor.

În concluzie, trebuie subliniat cu fermitate faptul că arhiva institutului, însumînd roadele materiale ale culegerilor (cilindri de fonograf, benzi de magnetofon, discuri, texte poetice, informații de tot felul, fișe ș.c.l.) nu pot fi sub nici un motiv separate de sectoarele de culegere și cercetare, autorii și beneficiarii lor de drept. (O parte din culegeri au fost făcute, de altminterelea, în scopul unor cercetări anume.) Din toate punctele de vedere *arhiva face corp comun, indivizibil, cu sectoarele de culegere și cercetare*, într-unul și același institut. (București, 22 aprilie 1990. — Prof. univ. *Tiberiu Alexandru*)

https://biblioteca-digitala.ro

FORMA ARHITECTONICĂ A SEMNALELOR DE TOACĂ; POLIFONII DE TOACE *

CONSTANȚA CRISTESCU

În cadrul cercetărilor pe care le-am întreprins în decursul anilor 1983 — 1989 asupra repertoriului semnalelor de toacă, problematica arhitectonicii acestora, atinsă doar fugitiv și uneori tangențial în cadrul unor comunicări și studii anterioare [7, 8, 9,], necesită o abordare specială din două motive, și anume:

1) dorința de a oferi o imagine cît mai completă a unui stil de interpretare instrumentală cu un coeficient improvizatoric maxim, rămas în obscuritate în cadrul cercetărilor etnomuzicologice;

2) deși respectă în general tiparul și principiile *formei libere*, semnalele de toacă au o serie de particularități structurale deloc neglijabile, a căror cunoaștere e menită să contribuie cu încă puțin la completarea cunoștințelor pe care cercetările anterioare ale unor prestigioși etnomuzicologi ni le furnizează despre formele libere și stilul improvizatoric al muzicii populare românești [2, 4, 5, 6, 10, 11, 12, 14, 15].

Analiza noastră se va desfășura, din punct de vedere metodologic, pornind de la nivelul macrostructurii spre cel al microstructurii. Și deoarece, după cum am arătat în cadrul unor studii anterioare [7, 9], majoritatea semnalelor de toacă sînt în sine producții polifonice (ce se disting prin prezența „isonului" și a „florilor"), vom aborda în final aspecte de polifonie obținute de *ansamblurile de toace*, cu implicațiile lor în arhitectonica semnalelor. Lucrarea conține în anexă exemplele muzicale citate în text.

I. În funcție de instrumentul emițător și de importanța slujbelor pe care le anunță, semnalele de toacă se constituie în:

1) semnale monopartite, emise pe toaca mare la slujbele obișnuite (ex. 2 — 11).

2) semnale constituind *suite de tip variațional*, și anume:

a) suite cvadri- sau pentapartite, realizate la toaca de mînă la toate slujbele (anexa, ex. 1);

b) suite tripartite, emise pe toaca mare la slujbele importante;

c) suite tri- sau heptapartite realizate de ansambluri de toace și clopote în bătaie simultană la slujbele din „săptămîna luminată".

* Comunicare prezentată la sesiunea științifică „Realizări și perspective în etnomuzicologia românească", organizată de Comisia de Folclor a Academiei Române la 17 februarie 1989.

REF, tom 35, nr. 3—4, p. 225—238, București, 1990

https://biblioteca-digitala.ro

II. Fiecare parte, numită de către tocași „scroacă" sau „stare" (conform Tipicului bisericesc), se structurează la nivelul formei exterioare într-o *formă liberă închisă*, cu bine cunoscutele sale fracțiuni:

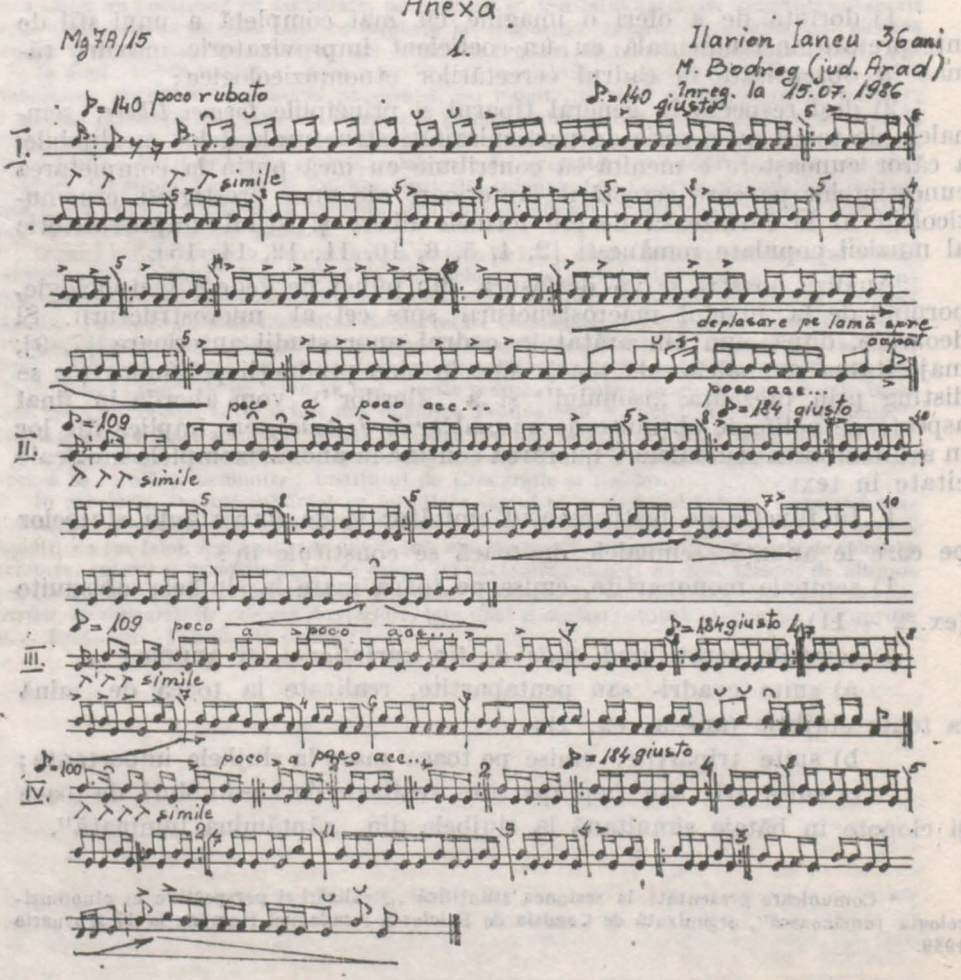
1) introducerea

2) partea mediană

3) o formulă finală, uneori chiar și o postfinală.

Acest aspect reiese și din următoarea informație de teren: „La început bat mai rar, pe urmă mai repede, apoi încep floricelele. [...] Cînd bat mă gîndesc să aibă un început și un capăt, să nu fie bătut numai așa" (Curaciuc Gh., 24 ani, m. Putna, cules la 10.08.1983).

Anexa.



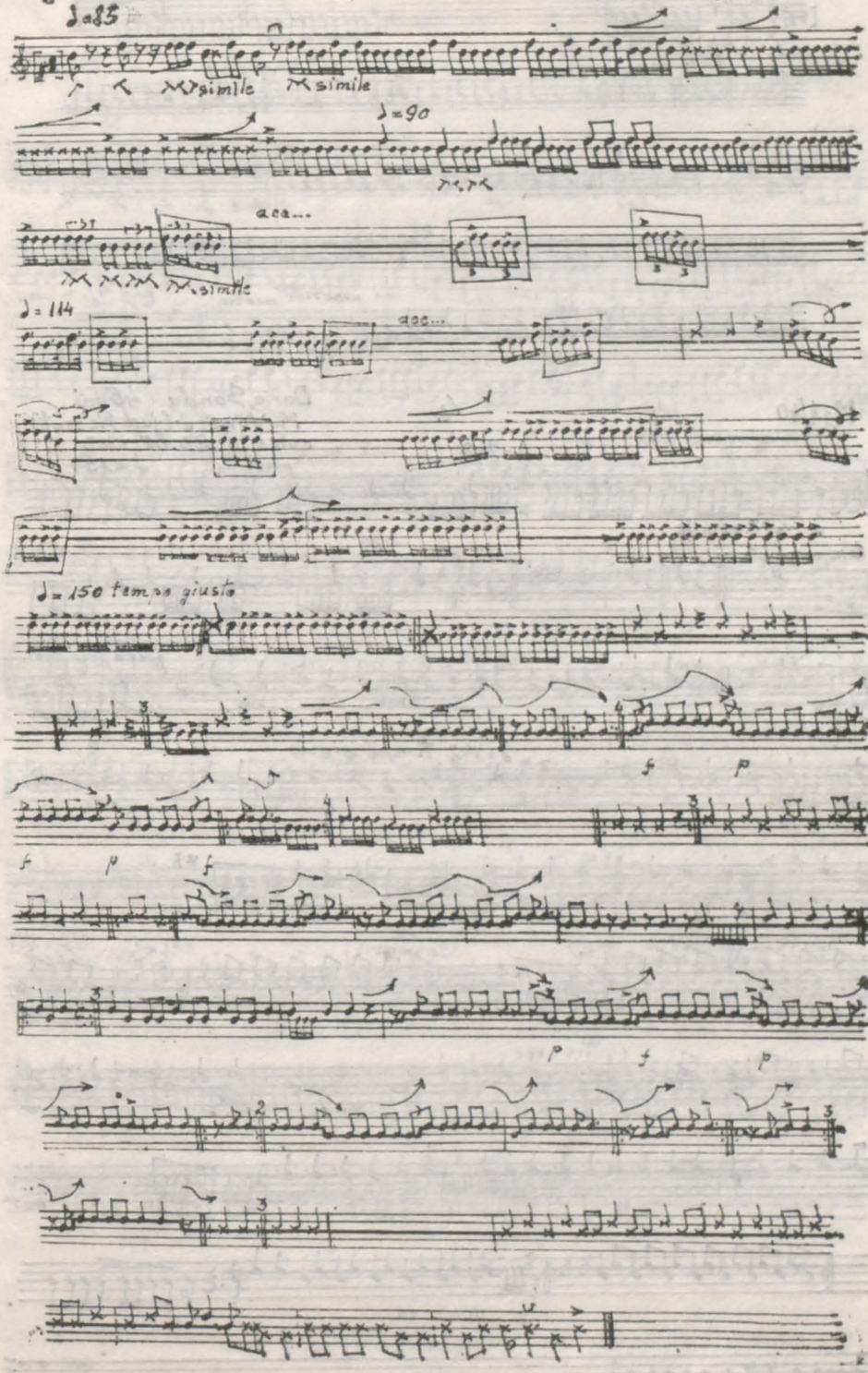
ex. 1

https://biblioteca-digitala.ro

Mg 2/1

2.

Nicodim Dincă 45 ani.
M. Sihăstria (jud. Neamț)
culeș la 31.08.1983



https://biblioteca-digitala.ro

Mg 1/31

3.

Popescu Arsenia 50 ani
M. Vatra-Moldovitei
culeș la 15.08.1983

♪=42 acc... ♪=70 acc...

simile

♩=84 acc...

♩=112 tempo giusto

poco ritt. poco acc.

Mg 1/40

4.

Daria Sandu 45 ani
M. Văratec (jud. Neamț)
culeș la 23.08.1983

♩=142

poco ritt... ♩=134

simile

tempo giusto

poco a poco acc...

♩=142 tempo giusto

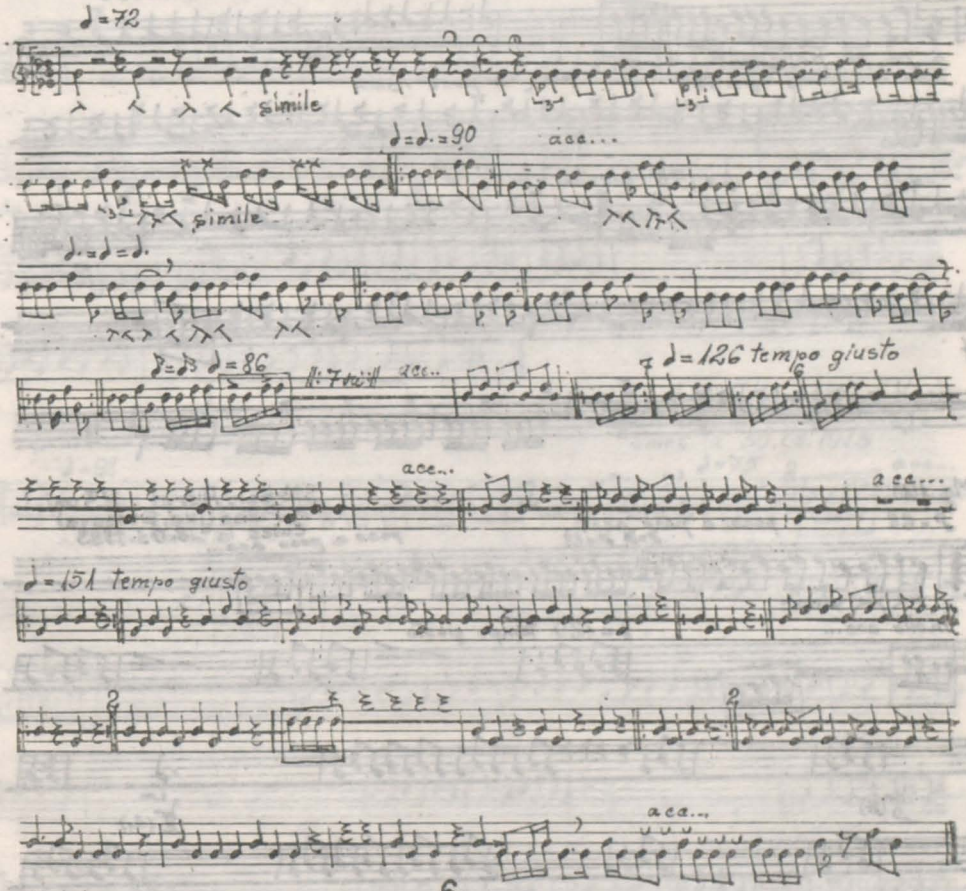
ex. 3–4

https://biblioteca-digitala.ro

Mg. 1/34

5.

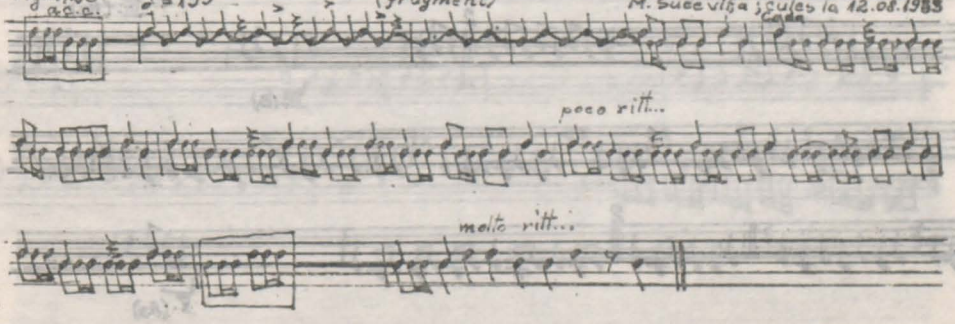
Ogod Constantin 50 ani
M. Bistrița (jud. Neamț)
culeș la 21.08.1983



Mg. 1/23

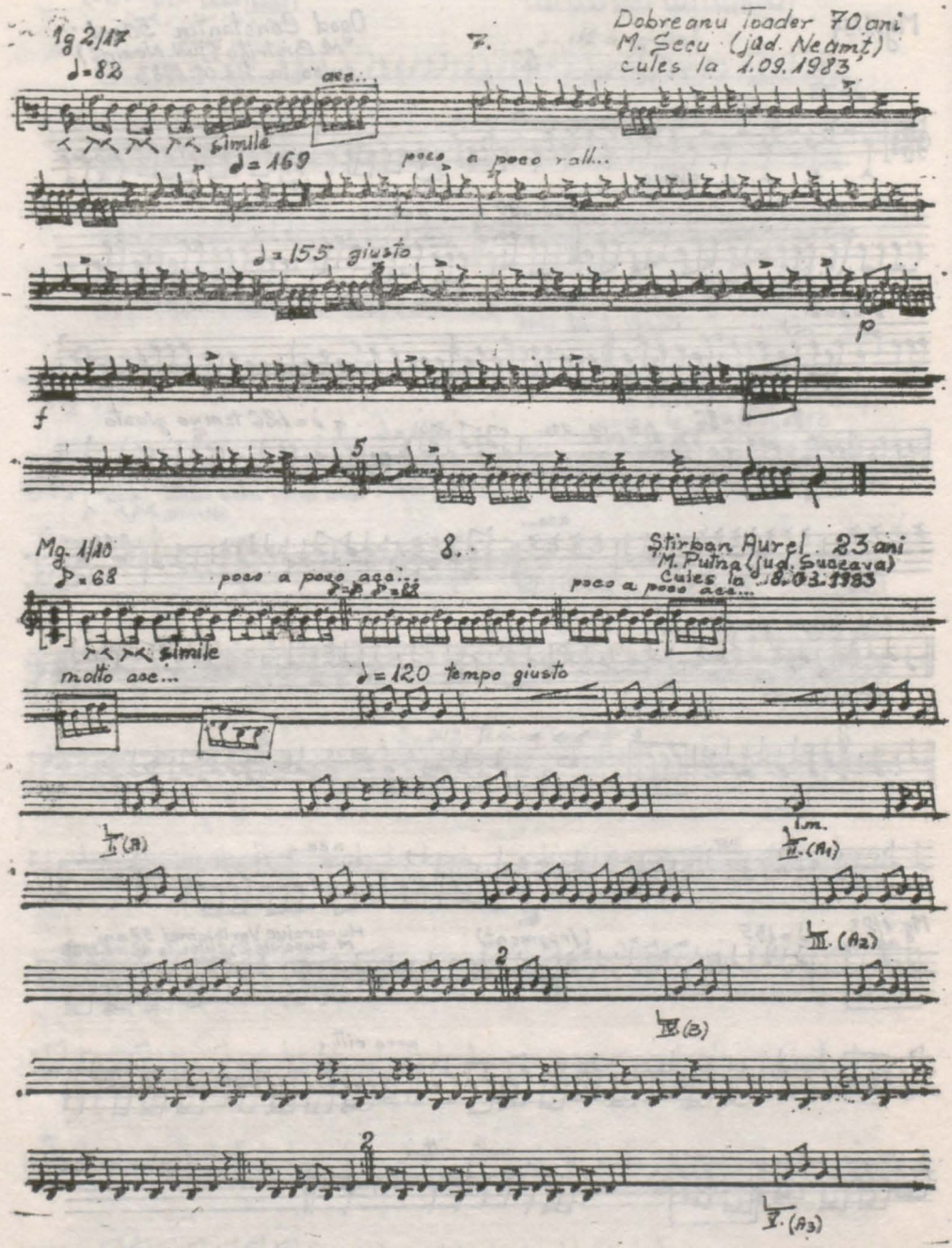
6. (fragment)

Husarciuc Vartolomei 57 ani
M. Suceviței, culeș la 12.08.1983



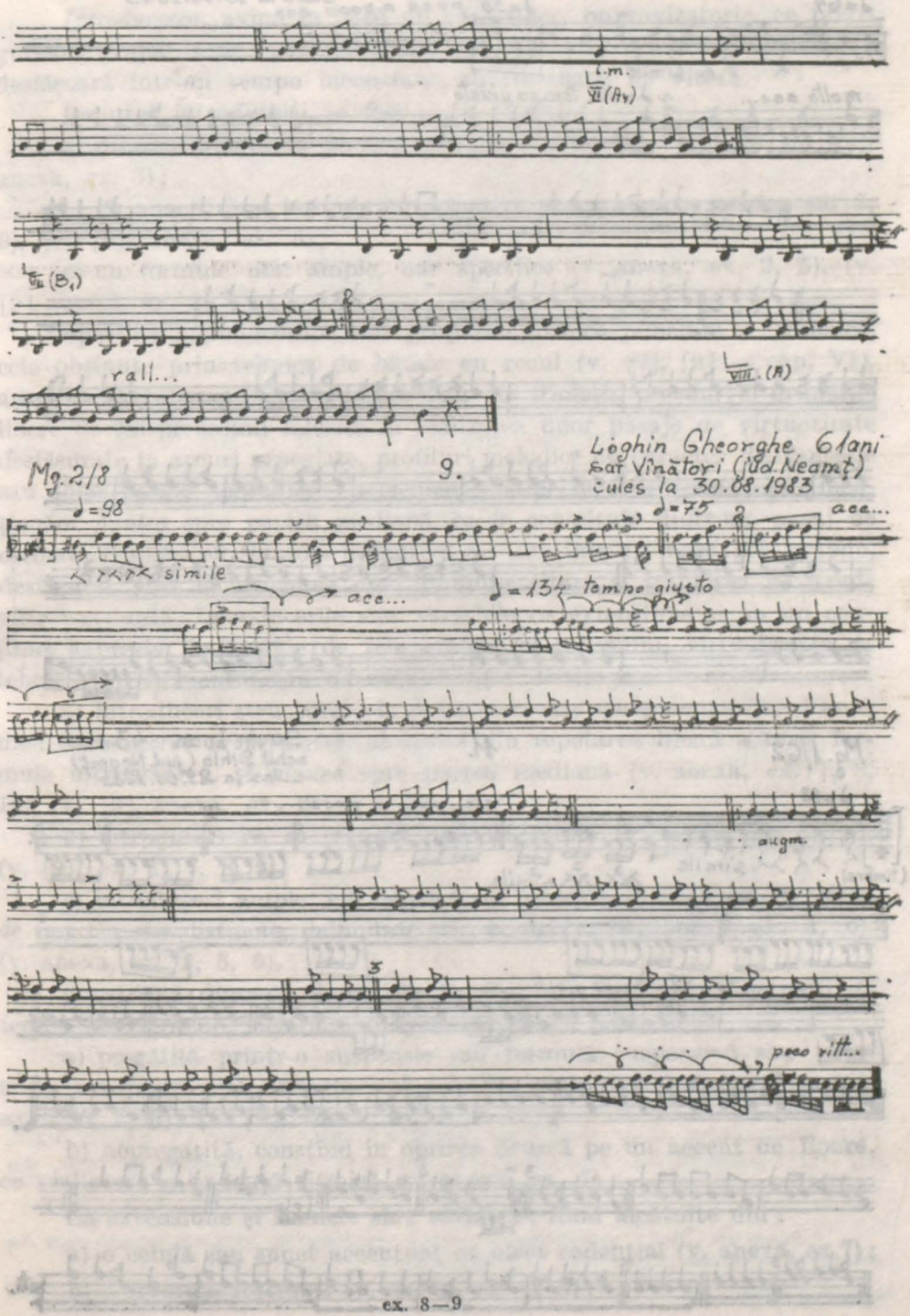
ex. 5—6

https://biblioteca-digitala.ro



ex. 7—8

https://biblioteca-digitala.ro



ex. 8—9

https://biblioteca-digitala.ro

Mg 1/30

10.

Popescu Antonia 59 ani
M. Vatra-Moldoviței (jud. Suceava)
culeș la 15.08.1983

♩=64 ♩=55 poco a poco acc...

simile

molto acc... ♩=100 tempo giusto

Mg. 1/62

11.

Savin Ioan 43 ani
schit Sihla (jud. Neamț)
culeș la 29.08.1983

♩=88

acc... poco a poco...

(timbre) simile simile

acc...

♩=126 tempo giusto

ex. 10—11

https://biblioteca-digitala.ro

Introducerea, avînd la bază un ritm liber, improvizatoric, ce prefigurează gruparea de ison, debutează de obicei într-un tempo lent și se desfășoară într-un tempo inconstant, cu fluctuații de viteză.

Debutul introducerii se face:

a) direct cu formula de ison ritmizată (v. anexa, ex. 3, 8), (v. [9], anexa, ex. 3);

b) cu anacruză și formule introductive anacruzice (v. anexa, ex. 7, 9), (v. [9], anexa, ex. 5);

c) cu formule mai ample, dar specifice (v. anexa, ex. 2, 5), (v. [9], anexa, ex. 4).

Specifice introducerilor sînt grupările ritmice punctate și trohaice, cele obținute prin tehnica de bătaie cu recul (v. [7], [9] — cap. VI), anume cele anapestice, sincopate sau în trioleți, precum și grupările libere de șaisprezecimi folosite în realizarea unor pasaje de virtuozitate desfășurate în arcuri arpegiate, profiluri melodice cu caracter de fantezie sau chiar pasaje polifonice. Ca element distinctiv al introducerilor menționăm *puntea* spre partea mediană, ce se constituie dintr-un pasaj de ostinato realizat cu formula definitivă de ison într-un mare accelerando, desfășurat pînă la atingerea unei anumite viteze și stabilirea pe o pulsație constantă. Introducerile sînt variabile ca extensiune și au un conținut expresiv, în funcție de temperamentul tocașului, virtuozitatea sa tehnică și coeficientul său de improvizație. Distingem în acest sens:

a) introduceri structurate în două momente nesegmentabile, și anume: *introducerea propriu-zisă*, alcătuită din repetarea liberă a unor formule introductive, și *puntea* spre partea mediană (v. anexa, ex. 7, 8, 10), (v. [9], anexa, ex. 2);

b) introduceri ce se rezumă doar la punte (v. anexa, ex. 3, 4), (v. [9], ex. 1, 7, 8, 9);

c) introduceri ample, cu caracter de fantezie, desfășurate în *etape de improvizație* distincte, delimitate prin cezuri (v. [9], anexa, ex. 4, 6), (v. anexa, ex. 2, 5, 9).

Construită dintr-un desen ritmic liber, desfășurat în fluctuații de tempo (accelerando, rittardando), *formula finală* poate fi:

a) pregătită printr-o suspensie sau formulă suspensivă sau printr-un rittardando al ostinato-ului ce alcătuiește interludiul (v. anexa, ex. 2, 3, 4, 5); (v. [9], anexa, ex. 5, 9, 10);

b) nepregătită, constînd în oprirea bruscă pe un accent de floare, ce realizează o cadență ritmică (v. anexa, ex. 7);

Ca extensiune și finalele sînt variabile, fiind alcătuite din:

a) o celulă sau sunet accentuat cu efect cadențial (v. anexa, ex.7);

b) o formulă restrînsă (v. anexa, ex. 2, 5);

https://biblioteca-digitala.ro

c) adevărate coduri, urmate uneori de un interludiu și o formulă postfinală (v. anexa, ex. 4, 6)

Partea mediană se prezintă fie ca o parte compactă, fie ca o grupare de mai multe secțiuni variabile ca dimensiune, număr și structură interioară, despărțite de interludii ce se înlănțuie pe baza principiilor repetării variate și a succesiunii libere. Fiecare secțiune mediană este alcătuită dintr-un șir de formule-flori [1]. „Interludiile" [2], proprii producțiilor polifonice (cele ce au și flori), construite din pasaje libere de ison, au rolul:

1) de a crea momente de relaxare (fizică);

2) structural: a) de a delimita formulele și așa variabile, uneori confuze ca structură, precum și secțiunile mediane;

b) de punte între două secțiuni mediane.

Interludiile pot lipsi, motiv pentru care le considerăm elemente auxiliare ale formei. Interludiile pot fi dinamizate prin:

a) transpunerea formulei de ison pe alte poziții de înălțime;

b) schimbarea formulei melodice de ison (v. anexa, ex. 4), (v. [9], anexa, ex. 8, 10);

c) variații de accentuare (v. [9], anexa, ex. 10);

d) variații timbrale (v. [9], anexa, ex. 10);

e) modificarea structurii ritmice a formulei de ison (v. [9], anexa, ex. 7, 10).

Partea mediană poate fi precedată de o *formulă cvasiinițială* reprezentată printr-o formulă de floare-variantă cu apariție unică în cadrul piesei sau prin cîteva bătăi izolate de floare (v. anexa, ex. 2, 5, 10, 11). De asemenea, și secțiunile mediane pot fi precedate de formule cu funcție de inițială mediană (v. anexa, ex. 8).

Unitățile de construcție a părților și secțiunilor mediane sînt celula și formula. Din punct de vedere structural, părțile mediane se prezintă ca:

1) înșiruire de formule despărțite sau nu prin interludii (v. anexa, ex. 7, 11);

2) alternanță liberă de formule restrînse și secțiuni mediane (v. anexa, ex. 4, 10);

3) înșiruire sau alternanță de secțiuni mediane (v. anexa, ex. 2, 3, 4, 8, 9).

Secțiunile mediane se grupează la rîndul lor în:

1) secțiuni mediane cu structură fixă, ce repetă un număr mic de formule într-o ordine prestabilită sau liberă (v. anexa, ex. 5, 7, 8);

2) secțiuni mediane cu structură variabilă, „elastică", compuse dintr-un număr variabil de formule, fiind uneori *amplificate interior*, prin intercalarea unor *pasaje de travaliu celular-motivic* (v. anexa, ex.2, 4), (v. [9], anexa, ex. 6). Tendința generală este a *nonrepetitivității*, generînd variații ale unei formule sau înșiruiri de formule diferite.

[1] Formulele „flori" sînt formulele ritmice rezultate din polifonie latentă, deci din rezonanța accentelor puternice (v. [7], [9]).

[2] Termenul de „interludiu" l-am împrumutat din baladă pe baza unor asemănări structurale (v. [4]).

https://biblioteca-digitala.ro

Din punctul de vedere al modului de succesiune a formulelor şi secţiunilor mediane, distingem următoarele tipare de formă :

1) lanţ variaţional de formule (a, a_1, a_2 ..., a_n), (v. [9], anexa, ex. 2);

2) înşiruire liberă de formule delimitate sau nu de interludii (a, b, c, d, b_1, a_1, e, c, f, ...), (v. anexa, ex. 11);

3) alternanţă binară de formule sau segmente ce se grupează în secţiuni-variante, după principiul de rondo A A_1 A_2 etc.
ab a_1b_1 a_2b_2
(v. anexa, ex. 2, 5, 9), (v. [9], anexa, ex. 1);

4) lanţ variaţional de formule grupate în secţiuni mediane sau segmente mai ample distincte : A A_1 A_2 etc. (v.
$aa_1 \ldots a_i$ $a_j \ldots a_k$ $a_l \ldots a_n$
anexa, ex. 7);

5) înşiruire liberă de formule şi secţiuni mediane : a A_1 a_1 B abc ... (ex. 4);

6) înşiruire liberă de secţiuni mediane :
a a_1 b c / int / a_1 c b a d / int / c b d a e / int etc. (v. anexa, ex. 3);

7) alternanţă ternară de secţiuni mediane, respectînd în mare tiparul de bar : A A_1 B A_2 A_3 B_1 etc. (v. anexa, ex. 8).

În cadrul părţilor mediane variaţia afectează atît formulele în sine, cît şi secţiunile. Distingem astfel următoarele procedee de variaţie, grupate în două categorii :

1) *variaţii ce afectează formula în sine* :

a) *ritmică* : divizare, contopire, acumulare (v. anexa, ex. 2, 3 etc.), (v. [9]);
— augmentare (v. anexa, ex. 8), diminuţie (v. anexa, ex. 4);
— accentuare (v. anexa, ex. 10), (v. [9], anexa, ex. 3, 4);
— numărul repetărilor unei celule în cadrul formulei (v. anexa, ex. 5, 11);
— lărgire interioară şi segmentare a formulei în motive prin intercalare de pauze (v. [9], anexa, ex. 4, 6);
— inversare sau permutare a elementelor componente ale unei formule (v. [9]);
— fragmentare de formule (v. anexa, ex. 9)

b) *melodică* : — prin transpoziţie (v. anexa, ex. 11), (v. [9], anexa, ex. 9);
— prin modificarea profilului (v. anexa, ex. 11), (v. [9], anexa, ex. 9).

c) *timbrală* : — prin schimbarea tehnicii de bătaie (v. [9], anexa, ex. 9).

2) *variaţii ce afectează secţiunea mediană* :

a) numărul repetărilor fiecărei formule;

b) ordinea repetării formulelor;

c) variaţie combinatorică (v. anexa, ex. 10), (v. [9], anexa, ex. 4).

https://biblioteca-digitala.ro

Și pentru că o analiză de formă nu poate neglija problemele de *dinamică a formei*, vom stabili în cele ce urmează modul de realizare a culminațiilor în cadrul părților mediane. În această direcție distingem trei categorii de forme :

a) forme fără culminație (de culminație 0), (v. anexa, ex. 7);

b) forme cu un punct culminant — cazuri rare;

c) forme cu mai multe culminații, fiecare culminație fiind realizată la nivelul fiecărei secțiuni mediane. Aceste forme se desfășoară deci în *valuri tensionale*, fiind întîlnite frecvent.

Dinamica formei se realizează prin *contrast* și *gradație*. În cadrul repertoriului analizat am stabilit următoarele *contraste* :

a) contrast de nuanțe, obținut prin alternanță forte—piano (v. [7], ex. 4);

b) contrast ritmic și structural obținut prin :

— alternanță de motive sau formule ample cu formule obținute prin repetarea liberă a unei celule restrînse (v. anexa, ex. 5);

— alternanță de formule ritmice contrastante, ca de exemplu formule binare cu ternare (v. [9], anexa, ex. 5), formule binare cu formule heterogene (v. [9], anexa, ex. 8, 9), lanț de pătrimi cu formule divizate (v. anexa, ex. 2, 8), (v. [9], anexa, ex. 7) etc.;

— alternare de formule cu durată stabilă cu formule cu durată variabilă (v. anexa, ex. 9), (v. [9], ex. 4);

— extensiunea secțiunilor mediane (v. anexa, ex. 2, 4, 5).

Gradația se obține prin următoarele modalități :

1) variație, contrast (prezentate mai sus), sinteză ritmică [3] (v. anexa, ex. 4, 9);

2) *stretto* ritmic, în sens de :

a) restrîngerea spațiilor dintre celule în cadrul frazei și aglomerarea pulsațiilor din flori pînă la formule rezultate din divizare (v. anexa, ex. 8), (v. [9], anexa, ex. 3);

b) aglomerare de accente în ișonul interludiilor prin succesiune de grupări de 8, 6, 4 șaisprezecimi (v. [9], anexa, ex. 10);

3) extensiunea secțiunilor mediane (v. anexa, ex. 5);

4) transpunerea melodico-timbrală treptată a formulelor de flori pe alte și alte poziții de înălțime, pornind din registrul grav spre acut, realizîndu-se astfel adevărate curbe melodico-tensionale (v. anexa, ex. 11).

III. *Despre ansamblurile de toace și clopote și despre implicațiile lor în arhitectonica semnalelor*

După cum am arătat într-un studiu anterior (v. [8]), în anumite ocazii se practică, la mănăstiri, semnalizarea prin *bătaia simultană de toace și clopote*. *Ansamblul percutat*, compus din una pînă la patru toace de mînă, tochița din metal, toaca mare din lemn și clopote, are ca scop practic amplificarea volumului semnalului (ca sonoritate) și crearea unei atmosfere ceremoniale.

Semnalizarea prin bătaie simultană de toace și clopote, cu precădere cea din „săptămîna luminată", se desfășoară în *suite tri- sau heptapartite de tip variațional*.

[3] Sinteză ritmică = formule rezultate din intersecția a două formule sau din acuplarea unor celule provenite din formule diferite în cadrul procesului de elaborare ritmică.

https://biblioteca-digitala.ro

Forma exterioară a unei „stări" (părți din suită) se confundă cu forma interioară, putîndu-se distinge :

a) o formulă introductivă ;

b) partea mediană ;

c) o formulă finală.

Formula introductivă și cea finală sînt fixe în privința *ordinii de debut și încheiere a discursului fiecărui instrument din ansamblu*, prestabilite prin tradiție (nu prin tipic). Astfel, *debutul* unei stări se efectuează în ordinea : toaca de mînă (toacele de mînă), toaca mare, tochița, clopotele, după cum încheierea unei stări se desfășoară în ordinea : toaca de mînă, tochița, toaca mare, clopote. *Este exclusă deci din regulă simultaneitatea atacurilor și încheierilor*, formulele introductive și finale *desfășurîndu-se polifonic, în succesiune de atacuri, respectiv de cadențe*, deci *evasiimitativ*.

Partea mediană este rezultanta suprapunerii aleatorii a producțiilor individuale ale fiecărui instrument, realizate în manieră proprie de către fiecare tocaș, monodică sau polifonică, și în viteză proprie. Efectul auditiv este spectaculos : *o desfășurare polifonică de polifonii*, căci producțiile realizate la fiecare toacă sînt în sine polifonice, cu *politempia și poliritmia caracteristică*, la care se adaugă *policromia timbrală* a ansamblului, în cadrul unui discurs eterogen, a cărui sonoritate este de un fermecător arhaism, după cum arhaică este concepția de îmbinare și evoluție a instrumentelor în ansamblu.

Am aplicat termenul de „desfășurare polifonică" evoluției unui astfel de ansamblu de instrumente din următoarele motive :

1) deși improvizația fiecărui tocaș se desfășoară în mod independent în cadrul grupului, totuși el se supune unor reguli precise de integrare în ansamblu ;

2) maniera de desfășurare a discursului fiecărui tocaș transpune tehnica tradițională a muzicii psaltice, prin diferențierea celor două elemente caracteristice : isonul figurat și florile [7, 9].

Un argument în plus în favoarea opțiunii noastre pentru utilizarea termenului „desfășurare polifonică" este prezența unor forme de integrare în ansamblu mai evoluate, presupunînd colaborarea parțială a membrilor. Este vorba de grupuri conținînd trei toace de mînă, la care se remarcă tendința vădită de omogenizare a bătăilor toacelor de mînă prin stabilirea celor trei tocași la o pulsație unică și executarea unei formule (sau a unui număr restrîns de formule) fie deodată de către toți tocașii, fie alternativ, de către doi tocași, în timp ce al treilea susține și întărește figurația isonului (ex. Mănăstirea Prislop, județul Hunedoara).

Aspectele de polifonie pe care le prezintă ansamblurile de toace și clopote întregesc imaginea asupra polifoniei populare prezentă în literatura de specialitate [1].

BIBLIOGRAFIE

[1] ALEXANDRU, T., *Armonie și polifonie în cîntecul popular românesc*, în vol. *Folcloristică, organologie, muzicologie*, București, Ed. Muzicală, 1980.

[2] BARTÓK, B., *Folkmusik der Rumänen von Maramureș*, Budapest, Ed. Musica, 1966.

https://biblioteca-digitala.ro

[3] CERNEA, E., *Béla Bartók despre doina maramureșană*, în *Béla Bartók și muzica românească*, București, Ed. Muzicală, 1976.
[4] COMIȘEL, E., *Recitativul epic al baladei*, în „Supliment", la rev. „Muzica", nr. 6/1965.
[5] COMIȘEL, E., *Folclor muzical*, București, E.D.P., 1967.
[6] COMIȘEL, E., *Coordonate ale formei libere în creația folclorică*, în *Studii de muzicologie*, vol. XIV, București, Ed. Muzicală, 1979.
[7] CRISTESCU, C., *Toaca, utilizarea ei, considerații generale asupra repertoriului cules*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 19 — 20 (1983 — 1984), Cluj-Napoca, 1986.
[8] CRISTESCU, C., *Asupra unei „Ceremonii de primăvară" — semnificații și funcții ale toacei* (în ms.).
[9] CRISTESCU, C., *Ritmul percutat autonom — un sistem distinct al ritmicii populare românești* (în ms.).
[10] GEORGESCU, C. D., *Repertoriul pastoral — Semnale de bucium*, București, Ed. Muzicală, 1987.
[11] GEORGESCU, C. D., *Jocul popular românesc*, București, Ed. Muzicală, 1984.
[12] NICOLA, I. R., SZENIK, I., MÎRZA, TR., *Curs de folclor muzical*, partea I, București, 1963.
[13] SZENIK, I., *Structura formei în cîntecul popular*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 1, Cluj-Napoca, 1965.
[14] SZENIK, I., *Tipologia melodică folclorică în lumina variabilității și stabilității*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 12 — 13 (1976 — 1977), Cluj-Napoca, 1979.
[15] SZENIK, I., *Béla Bartók și unele probleme ale cercetării muzicii populare instrumentale*, în *Anuarul de folclor*, II, Cluj-Napoca, 1981.
[16] ***, *Tipic bisericesc*, București, Ed. Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 1976.

LA FORME ARCHITECTONIQUE DES SIGNAUX DE SYMANDRE; POLYPHONIES DE SYMANDRES

(Résumé)

L'auteur analyse l'architectonique des signaux de symandre, démarrant dans ce but, de point de vue méthodologique, du niveau macro-structurel vers de niveau micro-structurel.

Au niveau macro-structurel on distingue des *signaux monopartites* et *des suites variationnelles*. Chaque partie se présente, au niveau de la forme extérieure, comme une *forme libre fermée*, avec les fractions suivantes; l'introduction, la partie médiane et la formule finale.

L'auteur surprend dans les moindres détails les articulations de la forme intérieure, de même que les modalités de variation et celles qui déterminent la dynamique de la forme — le contraste et la gradation.

Enfin, l'auteur aborde aussi la problématique des ensembles de symandres et cloches, avec leur implications dans l'architectonique des signaux.

L'étude comprend aussi une annexe avec des textes musicaux illustratifs, dont la transcription joint la notation traditionnelle à celle contemporaine.

https://biblioteca-digitala.ro

ION DIACONU — ÎN LUMINA UNOR DOCUMENTE INEDITE SAU MAI PUȚIN CUNOSCUTE

ALEXANDRU DOBRE

Recenta publicare a celor două volume din manuscrisele inedite ale lui Ion Diaconu [1] a avut darul să atragă din nou atenția specialiștilor asupra acestei personalități cu mari merite în cercetarea culturii populare românești, să evidențieze parcă și mai pregnant locul de frunte, cu notele sale specifice, pe care-l ocupă în contextul general al folcloristicii naționale.

După cum este bine știut, Ion Diaconu și-a desfășurat întreaga activitate ca profesor secundar la Focșani [2], ceea ce desigur i-a creat un statut aparte în mișcarea științifică românească, apropiindu-l — în ciuda tuturor încercărilor sale expres exprimate de a se detașa —, de condiția atît de numerosului și harnicului grup al folcloriștilor preoți și învățători sătești, cu care are multe contingențe. Preocuparea atît de insistentă a lui Ion Diaconu pentru culegerea folclorului, pînă la totala epuizare a repertoriului, dintr-o regiune restrînsă, ținutul Vrancei și al Rîmnicului Sărat, au accentuat impresia ce mai stăruie încă, și pe bună dreptate, asupra acestui loc aparte în folcloristica românească.

Cu toate acestea, Ion Diaconu nu a fost un cercetător izolat, rupt de mișcarea folcloristică națională și internațională, necunoscut în cercurile științifice sau ignorat de acestea. Opera și activitatea lui s-au bucurat, încă din timpul vieții, de aprecierea unor prestigioase personalități, fiind consacrată, așa cum vom vedea, de înalte așezăminte științifice. La rîndul său, Ion Diaconu a făcut eforturi dramatice pentru a-și depăși condiția sa de profesor de provincie, muncind fără preget, documentîndu-se, cum puțini au făcut-o în vremea lui, cu tot ceea ce era nou în bibliografia disciplinei, aplicînd cu rigoare, în cercetările de teren, metodologia cea mai avansată. A folosit cu pricepere și inteligență posibilitatea pe care o avea de a se afla permanent în legătură nemijlocită cu terenul și cu mediile folclorice, avantaj ce-i era de departe cel mai favorabil și datorită căruia putea să compenseze aparenta sa izolare de cercurile științifice din centrele mari ale țării, realizînd lucrări ce l-au impus atenției generale și care l-au consacrat definitiv în folcloristica românească.

Elev conștiincios și urmaș fidel al lui Ovid Densusianu, pentru care a nutrit un adevărat cult, Ion Diaconu desăvîrșește opera maestrului împingînd mai departe dominanta pozitivă a școlii la care s-a format și

[1] Ion Diaconu, *Ținutul Vrancei*, vol. III — IV. *Miorița*. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Paula Diaconu Bălan, București, Editura Minerva, 1989.

[2] Date biografice mai detaliate la Iordan Datcu, *Folcloristul Ion Diaconu la 70 de ani*, în REF, 19 (1974), nr. 1, p. 61 — 64, reluate, în bună măsură, și în *Dicționarul folcloriștilor*, 4, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979, p. 172—174.

https://biblioteca-digitala.ro

pe care a ilustrat-o în mod exemplar. Concomitent, dată fiind natura contradictorie a personalității sale, sub impulsul complexelor și al dramei pe care a trăit-o, Ion Diaconu extinde acele laturi care au minat într-o oarecare măsură opera folcloristică a lui Ovid Densusianu și a școlii sale : judecarea, fără perspectiva constructivă atît de necesară și obligatorie pînă la un punct, a operei și activității înaintașilor ; exclusivismul în aprecieri ; incapacitatea unei priviri cuprinzătoare și obiective asupra ansamblului culturii populare românești, a sensurilor și semnificațiilor sale majore ; formularea unor concluzii cu caracter generalizator și declarat definitive și irevocabile pe temeiul unor fapte sau fenomene izolate, ridicate la rangul de criteriu unic ; eliminarea totală din istoria folcloristicii românești a întregii contribuții a înaintașilor pe simplul considerent că în activitatea lor nu au aplicat metodologia de culegere inițiată și impusă de Ovid Densusianu la 1906 sau că mobilul interesului pentru cultura populară a fost determinat de rațiuni, altele decît cele pur științifice ș.a.m.d. Abia sesizabile în opera lui Densusianu, aceste carențe de interpretare au fost mult exagerate de Ion Diaconu în lucrările sale de natură teoretică, ceea ce făcea pe un cercetător să aprecieze că atunci cînd „Ion Diaconu încearcă și scrie studii de teorie folclorică[...], alunecă în speculații de cele mai multe ori fără obiect" [3]. Nici alți exegeți nu sînt mai puțin exigenți față de opera de teoretician și culegător a lui Ion Diaconu, deși judecata lor ține seama în mai mare măsură de valorile reale conținute în activitatea de ansamblu a folcloristului focșănean [4].

Natura contradictorie a personalității lui Ion Diaconu, firea sa complexată, cu toate consecințele ce decurg din drama pe care o implică un astfel de caracter, în primul rînd în planul activității științifice, stau, după opinia noastră, la baza numeroaselor replieri ale cărturarului, cu renunțările și revenirile asupra unor opinii, judecăți sau orientări anterioare. Deși nu intenționăm să intrăm în detalii asupra acestei laturi a personalității folcloristului, pentru ca afirmația noastră să nu rămînă o simplă apreciere „impresionistă" (utilizăm un termen din vocabularul curent al școlii lui Densusianu) [5], vom reaminti că, în primele sale lucrări, Ion Diaconu a demolat pur și simplu colecția de poezii populare a lui Vasile Alecsandri [6], pentru ca, ulterior, să-i dedice, în semn de omagiu, una din lucrările sale fundamentale [7]. Posibila explicație a acestei treceri de la o extremă la alta în aprecierea uneia și aceleiași lucrări, dar la o distanță de mai

[3] Gheorghe Vrabie, *Folcloristica română. Evoluție, curente, metode*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 317.

[4] Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, Editura Enciclopedică Română, 1974, p. 501 — 505.

[5] Ovidiu Bîrlea, de pildă, este etichetat de Ion Diaconu drept „un impresionist al folklorului nostru", apud Ion Diaconu, *Reflexiuni despre cîntecul și versul popular*, Focșani, Tipografia „Cultura", 1946, p. 118—119.

[6] Ion Diaconu, *Aspecte și direcții în folclorul românesc. Introducere* la *Folklor din Râmnicul-sărat*, II, Focșani, „Tipografia Cultura", 1934, p. III ș. u. ; idem, *Observări critice asupra problemei lăutarilor*, în *Folklor din Râmnicul-sărat*, III, Focșani, Tipografia „Cultura" 1948, p. 5, ș.u. (În legătură cu scrierea numelui propriu al județului atragem atenția că, în mod constant, Ion Diaconu a scris „Rîmnicul-sărat". Am respectat această notă proprie autorului).

[7] Ion Diaconu, *Ținutul Vrancei. Etnografie, folclor, dialectologie*, I, București, Editura pentru Literatură, 1969: „O m a g i u primei colecții antologice de folklor poetic român care a publicat întîi din tezaurul etnografic al Vrancei: VASILE ALECSANDRI, *Poesii populare ale românilor* (adunate și întocmite de...)...".

https://biblioteca-digitala.ro

bine de trei decenii, ea fiind determinată de o anumită conjunctură, nu se susține. Este mai degrabă urmarea firească a caracterului labil al autorului, a ușurinței cu care, în întreaga sa operă, a îmbrățișat extremele. Această părere ne este întărită și de graba cu care Ion Diaconu s-a repliat în anii '40, îmbrățișînd fără rezerve orientările promovate de școala lui D. Caracostea. Or, este știut, D. Caracostea continuă în multe privințe direcția de cercetare impusă de Ovid Densusianu, dar în alte puncte, unele foarte importante, se situează la polul opus față de școala filologică. Și totuși, paradoxal dar adevărat, Ion Diaconu este cel care construiește puntea și face legătura, asigurînd astfel continuitatea între cele două direcții și școli care au dominat folcloristica românească a acestei prime jumătăți de veac.

În sfîrșit, în creionarea dramei acestei personalități nu putem trece peste faptul că Ion Diaconu a fost împiedicat să-și desăvîrșească opera și s-o dea la lumină, așa cum o concepuse, de „timpul impropriu care rupe echilibrul sufletesc, ucide calmul meditativ și strivește posibilitatea materială a intelectualului de provincie, nesubvenționat" [8]. Izbucnirea celui de al doilea război mondial punea astfel stavilă închegării unei opere de proporții monografice, dar drama folcloristului va continua. Numeroase lucrări îi rămîn în manuscris, altele doar în faza de proiect [9].

Cu toate că majoritatea lucrărilor i-au fost publicate, iar acțiunea de retipărire sau de dare la lumină a operei inedite continuă, cu toate că despre Ion Diaconu s-a scris foarte mult, cel mai adesea cu înțelegerea cuvenită și judecată obiectivă [10], o cercetare mai amănunțită și o expunere cuprinzătoare a activității și operei acestui atît de merituos și interesant cărturar ne lipsește încă. Fără a-i diminua contribuția, reală și de mare valoare, la progresul cercetărilor în domeniul culturii populare, latura contradictorie a personalității și operei lui Ion Diaconu fac ca această figură reprezentativă a folcloristicii românești să devină și mai interesantă, mai atractivă, mai plină de sensuri, caracteristică pentru o mai largă categorie de investigatori ai fenomenului spiritualității tradiționale românești.

Din această perspectivă, credem că orice document inedit, orice adăugire la cunoașterea vieții și activității folcloristului focșănean va constitui o contribuție care să faciliteze mai buna și corecta situare în context a operei sale.

În cele ce urmează ne propunem să reproducem cîteva documente inedite sau mai puțin cunoscute care atestă modul de receptare a operei lui Ion Diaconu, prestigiul de care acesta s-a bucurat printre contemporanii săi. Aceste aprecieri se adaugă celor deja semnalate cu cîtva timp în urmă de Iordan Datcu [11], astfel încît imaginea se va întregi, va căpăta mai multă consistență.

[8] Ion Diaconu, *Reflexiuni despre cîntecul și versul popular*, p. 161.

[9] O enumerare a acestora la Iordan Datcu, *Folcloristul Ion Diaconu la 70 de ani*, *loc. cit.*, p. 64. Ion Diaconu însuși amintește cîteva proiecte în *Reflexiuni...*, *loc. cit.*, p. 11—12.

[10] V. principalele trimiteri bibliografice la Iordan Datcu și Sabina Cornelia Stroescu, *Dicționarul folcloriștilor*, I, p. 174 și Iordan Datcu, *Dicționarul folcloriștilor*, II, București, Editura Litera, 1983, p. 224.

[11] Iordan Datcu, *Folcloristul Ion Diaconu...*, *loc. cit.*, p. 63.

https://biblioteca-digitala.ro

Activitatea și opera lui Ion Diaconu s-au bucurat de recunoașterea celui mai înalt for științific și de cultură al țării, Academia Română premiindu-i două dintre lucrările publicate.

Astfel, în ședința generală publică de la 30 mai 1936, volumul al II-lea din *Folklor din Rîmnicul-sărat* [12] este distins cu o parte din „Premiul statului Eliade Rădulescu" [13], pe baza raportului de apreciere și recomandare întocmit de Theodor Capidan.

Opera premiată a lui Ion Diaconu este alcătuită, ca de altfel majoritatea lucrărilor sale, din două părți distincte : o *Introducere*, în care se va ocupa de *Aspecte și direcții în folklorul românesc*, și colecția propriu-zisă, în care sînt consemnate balade, colinde și cîteva „texte folklorice", comentarii ale informatorilor pe marginea unora dintre piesele înregistrate. În capitolul introductiv, Ion Diaconu realizează, așa cum se va aprecia mai tîrziu, „cea dintîi istorie a colecțiilor de poezie populară care s-a dovedit deosebit de utilă, mai cu seamă pentru cei ce începeau inițierea în acest domeniu" [14]. Aproximativ în aceiași termeni era elogiată lucrarea și la data apariției ei : „... un prețios istoric și o foarte judicioasă critică a culegerilor de poezie populară la români" [15]. Acum Ion Diaconu își va dezvălui toate calitățile, dar și lacunele de care aminteam la începutul acestor rînduri. Va dovedi o temeinică cunoaștere a bibliografiei de specialitate românească și internațională și o capacitate de sinteză notabilă, fixînd, în linii mari, corect, principalele faze ale evoluției metodologiei de culegere a folclorului românesc, o aproximativ justă încadrare în contextul mai larg al folcloristicii internaționale. Este de menționat, de asemenea, modul de apreciere a valorii colecțiilor noastre de folclor, dar din păcate judecata nu are în vedere decît un singur criteriu : acela al transcrierii fonetice. Ion Diaconu remarcă, pentru prima dată, interesul unor culegeri publicate anterior și subliniază, poate prea apăsat, rolul și locul contribuției lui Ovid Densusianu în stabilirea unei metodologii științifice de culegere a materialului folcloric.

În prima parte a raportului său, Theodor Capidan rezumă opiniile lui Ion Diaconu cu privire la evoluția metodologiei de culegere a materialului folcloric, fără să expună vreo opinie critică. „Lucrarea *Folklor din Rîmnicul-Sărat* II cuprinde un număr de balade și colinde cu cîteva texte, precedate de o introducere, în care autorul urmărește evoluția ideii conducătoare în cercetările folclorice la noi, începînd din prima jumătate a secolului al XIX-lea pînă azi. Însemnătatea literaturii populare a fost recunoscută, în treacăt, de Eliade Rădulescu, dar mai cu seamă de M. Kogălniceanu și C. Negruzzi, care au atras luarea aminte

[12] Ion Diaconu, *Folklor din Rîmnicul-sărat*, II, MCMXXXIV, XCV+99 p.

[13] Cu același premiu au mai fost distinse următoarele lucrări: D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu* și *Santa Cetate — între utopie și poezie*, raportor Sextil Pușcariu; Mihail Lungeanu, *Povești pentru tineri și bătrîni*, *Fapturi și năstimiri*. *Mituri și legende pentru copii* și *Comoara lui Prâslea*, raportor I. Al. Brătescu-Voinești; Al. T. Stamatiad, *Peisagii Sentimentale — Poeme*, raportor Mihail Sadoveanu; Sandu Teleajen, *Turnuri în apă*, raportor Mihail Sadoveanu.

[14] Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, p. 505.

[15] Ion Mușlea, *Bibliografia folklorului românesc pe anul 1935*, în „Anuarul Arhivei de Folklor", IV, București, 1937, p. 249.

https://biblioteca-digitala.ro

asupra comorilor ascunse în sufletul țăranului român. Cu toate acestea, interesul pentru studiul literaturii populare s-a trezit abia după publicarea baladelor lui Vasile Alecsandri. De aici înainte, însufleţirea pentru acest gen de preocupări devenea cu atît mai mare, cu cît însemnătatea literaturii populare pentru documentările istorice se exagera, iar pregătirea ştiinţifică pentru disciplina folclorică era necunoscută. Pe atunci ca şi astăzi, în cele mai multe cazuri, elevii de şcoli primare sau secundare stringeau materialul folcloric, iar dascălii îl publicau".

În continuare, raportul lui Teodor Capidan relevă, ca merite principale ale lucrării lui Ion Diaconu, tocmai acele direcţii de cercetare şi de metodologie promovate, după Ovid Densusianu, de Dim. Gusti şi D. Caracostea în străduinţa lor de a da o nouă orientare preocupărilor pentru ansamblul vieţii celor ce alcătuiau masa poporului român. „Întreaga expunere — notează Th. Capidan —, făcută după o metodă riguros ştiinţifică şi pe temeiul unui bogat material documentar, arată că autorul, care este cunoscut şi prin alte lucrări de acest gen, stăpîneşte bine faptele în legătură cu problema metodologiei folclorice. În curent cu cele mai de seamă publicaţii străine de specialitate, autorul, după ce studiază problema sub toate aspectele, arată condiţiunile în care trebuie să se culeagă materialul folcloric, insistînd asupra faptului că grija de formă trebuie să preocupe pe un bun culegător tot atît de mult ca şi aceea de fond. Sub acest raport, dînsul relevă interdependenţa organică ce există între grai şi creaţia folclorică. Ea se arată şi în muzicalitatea graiului, o particularitate strîns unită cu structura sufletească a individului, în ceea ce limba are mai intim şi mai subtil în desfăşurarea ei dinamică. Această muzicalitate a scăpat cercetărilor de pînă acum. Ea nu se va putea realiza decît o dată cu perfecţionarea aparatelor fonografice, care vor putea înregistra melodia graiului în nuanţele ei cele mai subtile. În schimb, încercările de înregistrare a versului popular, sub aspectul muzical, au realizat, după cum observă autorul, progrese mulţumitoare". Încheindu-şi raportul, Th. Capidan trage o concluzie cu valabilitate generală, de natură să indice încă de pe acum, de la 30 mai 1936, viitoarele preocupări, programul şi metodologia Comisiei de Folclor a Academiei Române, despre care vom discuta cu un alt prilej. „Ţinînd seama de mijloacele care ne stau, în prezent, la îndemînă — conchide Th. Capidan —, noi trebuie, de aici înainte, să procedăm metodic la explorarea materialului folcloric. În felul acesta, vom reuşi să scoatem la iveală toate variantele cu ajutorul cărora, mai tîrziu, vom putea reconstitui motivele-tip din creaţiunile populare. Deocamdată, un început fericit în această direcţie ne prezintă lucrarea de faţă, care merită să fie răsplătit de Academie cu premiul solicitat" [16].

Pentru cercetătorul familiarizat cu mişcarea folcloristică din anii 1930 — 1940 este clar că, în raportul său, Th. Capidan remarca tocmai acele idei din opera lui Ion Diaconu care intrau în vederile noii direcţii ce se contura acum prin străduinţa mai veche a lui D. Gusti şi a şcolii sociologice de la Bucureşti, prin efortul lui D. Caracostea de a da o nouă orientare cercetărilor în domeniul culturii populare.

[16] Academia Română, *Anale*, tomul LVI, şedinţele din 1935—1936, Bucureşti, 1937, p. 197.

https://biblioteca-digitala.ro

D. Caracostea avea în vedere realizarea sintezei și generalizarea în plan teoretic a problemelor fundamentale ale culturii populare, elaborarea tipologiei și a colecției naționale. În atingerea acestui scop, de foarte mare folos îi era experiența și cîștigul material și metodologic al școlii lui Ovid Densusianu, pe care înțelegea s-o continue în principalele ei articulații, dar ridicînd-o pe o treaptă superioară sub raportul interpretativ și instituțional. Activitatea și opera lui Ion Diaconu, ca și acelea ale lui C. Brăiloiu și Ion Mușlea, răspundeau perfect acestor intenții, așa explicîndu-se, în bună parte, interesul pe care D. Caracostea și Secția literară a Academiei Române l-au purtat celor trei folcloriști, încurajarea pe diferite căi a activității lor, consacrarea operei lor științifice.

Către această constatare ne îndrumă și faptul că lui Ion Diaconu îi este acordat pentru a doua oară o parte a „Premiului statului" Eliade Rădulescu. Premierea are loc în condiții nu tocmai în concordanță cu litera regulamentului, știut fiind faptul că, de regulă, Academia respingea de la publicare și premiere acele lucrări care, inițial, au făcut obiectul unei teze de doctorat. Iar lucrarea lui Ion Diaconu, *Reflexiuni despre cîntecul și versul popular*, a fost o teză de doctorat [17].

În arhiva înaltului așezămînt științific și de cultură al țării se află procesul-verbal al Secțiunii literare din 25 mai 1948, scris de mîna lui D. Caracostea, în care este consemnată decizia cu privire la acordarea premiilor Academiei Române ce urmau să fie decernate în anul 1948. Reproducem în întregime acest document, după știința noastră inedit: „Secțiunea literară a fost convocată în ședința de la 25 mai 1948 pentru a alege lucrările de premiat. Au fost prezenți: C. Rădulescu-Motru, G. Murnu, I. Petrovici, T. Capidan, I. Petrovici [notat a doua oară — n.n., A.D.], Șt. Ciobanu, P. Antonescu, I. Iordan și D. Caracostea.

Luîndu-se în discuție lucrările prezentate la *Premiul statului Eliade-Rădulescu* de 50 000 lei, divizibil, au fost premiate cu cîte 15 000 lei lucrările următoare: *I. Diaconu*, Reflexiuni asupra cîntecului și versului popular, raportor D. Caracostea; *Gh. I. Georgescu-Buzău*, Mihail Kogălniceanu, în[n]oitorul, raportor D. Caracostea; *Lucian Voiculescu*, Oedip de George Enescu, raportor I. Petrovici și *N. Lascu*, Academia Română și traducerile din clasicii antici [18], acesta cu 5 000 lei" [19].

Ședința pentru decernarea premiilor Academiei Române a avut loc la 5 iunie 1948. D. Caracostea, N. Bănescu și Gh. Ionescu-Sisești,

[17] Focșani, Tipografia „Cultura", 1946, 166 p.

[18] În documentul citat nu se indică cine urma să întocmească raportul de recomandare.

[19] *Arhiva Academiei Române*, Dos. A-3, 1948, fila 180. În continuarea procesului verbal al Secțiunii literare consemna: „*Marele premiu Hamangiu* de 10 000 lei a fost acordat d-lui C. D. Papastate pentru lucrarea sa V. Alecsandri și E. Negri cu un jurnal inedit al poetului. Raportor, D. Caracostea. *Premiul Dr. C. Păcuraru-Bianu* de 5 000 lei a fost împărțit între d-nii Al. Dima, 3 000 lei pentru lucrarea G. Ibrăileanu, concepția estetică. Raportor, T. Vianu și Șt. Popescu, Critice (1947), 2 000 lei [nu se menționează raportorul — n.n., A.D.].

Premiul V. Adamachi de 5 000 lei a fost acordat d-lui C. Micu pentru eseurile și lucrarea sa Către o nouă filosofie a naturii. Raportor, I. Petrovici.

La premiul *Toroufiu* de 3 000 lei neprezentîndu-se nici o lucrare, el este atribuit volumului Amurguri vechi de I. Ojog. Secțiunea s-a ocupat și de alegerea unui membru în comisia bibliotecii și a fost recomandat I. Petrovici. ss. D. Caracostea" *(ibidem)*.

https://biblioteca-digitala.ro

în calitatea lor de secretari ai secțiunilor literară, istorică și științifică, au luat cuvîntul „pentru a face dări de seamă despre premiile secțiunilor respective și a ceti pasagii mai caracteristice din rapoartele despre scrierile premiate" [20]. După aceasta — se menționează în procesul-verbal al ședinței —, Andrei Rădulescu, președintele Academiei Române, „proclamă pe rînd premiile acordate, după care exprimă călduroase felicitări concurenților premiați, care se află de față, dorindu-le ca distincțiunea ce li s-a acordat de Academie să constituie un îndemn și la alte realizări" [21].

În prima parte a raportului său despre lucrarea lui Ion Diaconu, D. Caracostea face o apreciere cu caracter general asupra activității și meritelor profesorului focșănean, subliniind tocmai acele aspecte specifice care l-au particularizat în ansamblul mișcării folcloristice naționale, dîndu-i nota de originalitate. „Domnul I. Diaconu — notează D. Caracostea — reprezintă în folclorul nostru un tip de cercetător care merită toată atenția : el unește pregătirea filologică și calitățile explorării sistematice pe teren cu interesul viu pentru controversele teoreticienilor străini, nu pentru a imita, ci pentru a preciza situația și problemele proprii ale materialului nostru poporan. Relevez în activitatea sa o dezvoltare organică, prin cercuri concentrice, din ce în ce mai largi. Adînc rădăcinat în județul său originar, el explorează de aproape două decenii ținutul Vrancei, apoi extinzîndu-și treptat cercetarea la ținuturile înconjurătoare. A dat astfel lucrări devenite indispensabile cercetătorului. Prima sa lucrare, *Ținutul Vrancei*, apărută în 1930 în colecția de filologie și folclor a regretatului O. Densusianu [22], unește observarea particularităților dialectale cu aspectele etnografice și dă un bogat material de literatură poporană. Relevez că aici avem pentru întîia oară o icoană completă despre răspîndirea și tipurile *Mioriței* într-un ținut arhaic. Pe calea deschisă aici, d. Diaconu a explorat apoi folclorul din Rîmnicu Sărat [23]. Paralel cu această activitate pe teren, d. Diaconu și-a lărgit mereu orizontul, studiind problemele actuale ale folclorului, îndeosebi în ce privește creațiunea poporană. Astfel, a publicat în *Anuarul arhivei de folclor a Academiei* noastre, în 1935, o prețioasă contribuție *Psihologia și creația populară* [24], apoi *Orientări folclorice* [25] și *Aspecte și direcții în folclorul românesc* [26], toate temeinic documentate" [27].

Urmează, în referatul lui D. Caracostea, un pasaj însemnat cu creion albastru pe margine, ceea ce indică faptul că acesta se afla în atenție

[20] *Ibidem*, fila 353.

[21] *Ibidem*, fila 353—353v.

[22] Ion Diaconu, *Ținutul Vrancei*, I, București, Institutul de Filologie și Folklor, 1930, CXI + 288 p.

[23] Ion Diaconu, *Folklor din Rîmnicul-sărat*, I, Focșani, Tipografia „Cultura", 1933, XLIV + 81 p.; II, 1934, XCV + 99 p.; III, 1948, 86 + 117 p.

[24] Ion Diaconu, *Psihologie și creație populară*, în *Anuarul Arhivei de Folklor*, publicat de Ion Mușlea, III, București, Imprimeria „Cartea românească", 1935, p. 7—23.

[25] Ion Diaconu, *Orientări folklorice* (Precizări bibliografice), vol. I—II, Focșani, 1941—1942. Extras din revista „Ethnos", an I, fasc. 1 și 2, p. 309—330, și, respectiv, 213—232.

[26] Ion Diaconu, *Aspecte și direcții în folklorul românesc. Introducere* la *Folklor din Rîmnicul-sărat*, II, p. III—XCV.

[27] D. Caracostea: Ion Diaconu, *Reflexiuni despre cîntecul și versul popular*, Focșani, 1946, referat de recomandare pentru Premiul statului Eliade Rădulescu, ms. inedit în Arhiva Academiei Române, Dos. A-3, 1948, filele 362—362v.

https://biblioteca-digitala.ro

pentru a fi prezentat în cadrul ședinței din 5 iunie. Aici D. Caracostea se oprește asupra lucrării premiate, subliniindu-i principalele merite. Constatăm, cu acest prilej, că Ion Diaconu își prezentase inițial lucrarea pentru premiul Năsturel, dar, probabil cu acordul sau la inițiativa lui Caracostea, lucrarea a fost mutată la Premiul Eliade Rădulescu. Din motive pe care le vom înțelege cu ușurință, Premiul Năsturel Herescu a fost acordat lucrării lui G. G. Bezveconi, *Călători ruși în Moldova și Muntenia* [28].

Dar să continuăm să urmărim expunerea lui D Caracostea din referatul special despre cartea lui Ion Diaconu : „Ultima sa lucrare : *Reflexiuni despre cîntecul popular*, prezentată la premiul Năsturel, supune unui examen critic istoria părerilor despre cîntecul poporan, cu scopul de a ajunge la o definiție potrivită realităților de la noi [29]. Pentru aceasta, discută cu pătrundere controversele principalelor direcții actuale : de o parte producția în popor, de alta recepțiunea populară, prima reprezentată de școala lui J. Pommer, cea de a doua de școala lui J. Meier. Apoi se oprește, cum se și cuvenea, la direcția etnografică și sociologică a lui H. Naumann, subliniind primatul individului înzestrat" [30].

Față de conținutul lucrării pe care o recomanda, D. Caracostea are și unele rezerve. O parte dintre acestea privesc anume scăpări bibliografice pe care le consideră importante pentru clarificarea problemelor abordate : „Sînt în discuția aceasta, precizează D. Caracostea, și unele lacune, nu sînt cercetate, de pildă, părerile lui B. Croce din studiul său despre poezia populară și poezia artistică. De asemenea și în definiția conceptului de popor ar fi fost utile vederile lui Sombact [descifrare nesigură — n.n.,A.D.]. Dar aceste lipsuri (de altminteri reduse), atenuează Caracostea, nu scad valoarea lucrării" [31].

Atît numai despre lucrarea propusă la premiere pentru că, în continuare, D. Caracostea atrage atenția, așa cum a făcut-o și la început, asupra personalității candidatului și a condițiilor speciale în care lucrează. „Cînd te gîndești că autorul, profesor secundar, lucrează în provincie unde trebuie să-și procure singur lucrări adesea greu de procurat chiar și în capitală, îți dai seama că activitatea sa este semnul unei adevărate chemări, pe care Academia Română trebuie s-o recunoască, mai ales astăzi cînd simțim atît de mult nevoia unei largi colaborări cu cercetătorii calificați. Pentru munca rodnică timp de două decenii și pen-

[28] Raportor general, D. Caracostea reține din referatul lui I. Nistor asupra acestei lucrări următorul pasaj semnificativ: „Cartea prezentată de d. Bezveconi la premiul Năsturel merită toată atenția noastră. Ea pune la îndemîna cercetătorilor români un material de informație, pe cît de interesant pe atît de variat și prețios ca izvor istoric... Lucrarea umple un gol în literatura noastră istorică. De aceea cred că ea merită toată aprecierea noastră. Din toate aceste considerațiuni, îmi îngădui de a o recomanda cu toată căldura pentru premiul Năsturel de 4 000 lei; și aceasta cu atît mai mult cu cît contribuțiuni istorice din izvoare rusești, privitoare la istoria română, sînt pe cît de dorite, pe atît de bine venite" (*ibidem*, fila 365).

[29] Numai această frază, din întreg pasajul însemnat pe margine cu creion albastru, a fost inclusă de Caracostea în raportul general (*ibidem*, fila 366).

[30] D. Caracostea: **Ioan Diaconu**, *Reflexiuni...*, *loc. cit.*, fila 362.

[31] *Ibidem*, filele 362 —363.

https://biblioteca-digitala.ro

tru valoarea ultimei sale lucrări, propun să se acorde d-lui I. Diaconu Premiul statului Heliade Rădulescu. ss. D. Caracostea" [32].

Și acest pasaj este însemnat pe margine cu creion albastru. Cu foarte mici modificări, este reprodus integral în raportul general întocmit tot de D. Caracostea [33].

Aruncînd o privire de ansamblu asupra raportului special al lui D. Caracostea, precum și asupra pasajelor din acesta pe care el însuși le-a reținut și le-a inclus în raportul general, vom observa două lucruri ce ni se par demne să fie reținute. D. Caracostea se referă prea puțin la conținutul propriu-zis al lucrării și nu se oprește deloc asupra concluziei la care ajunge Ion Diaconu în urma atît de amănunțitului și stufosului său demers bibliografic : definiția cîntecului popular. În concepția lui Ion Diaconu cîntecul popular „Este un produs îmbinat muzical-poetic, originea stîndu-i numai în forța de plăsmuire a individului talentat, perfect anonim pentru masa etnică largă, însă cunoscut de grupul redus al satului în momentul compunerii inițiale. El nu are conștiința personalității creatoare, săvîrșind arta gratuit. Pleacă din obștea rurală rămasă fără abatere pe deplin în cadrele sufletești primitive, într-o totală lipsă de artă evoluată. Produsul său artistic este exprimat prin virtualitatea limbii autentic populară — departe de aspectul savant, evoluat, al limbii de cultură — și răsfrînge prin moduri stilistice proprii masei rurale toată viziunea ei asupra vieții ; e transmisibil numai oral, întotdeauna *cîntat*, printr-o întinsă răspîndire în spațiul etnic, diversificîndu-se neîncetat în timp prin contaminări, cîtă vreme obștea țărănească își păstrează conturul sufletesc propriu. Se anemiază în clipa întretăierii cu poezia și muzica de artă și va pieri cînd pătura rurală se va preface prin unificarea progresivă cu viața civilizată contemporană" [34].

În oricare alte condiții și oricăruia dintre recenzenți această definiție, ca și multe altele dintre problemele ridicate de Ion Diaconu, ar fi fost o bună ocazie pentru o discuție mai amplă asupra aspectelor abordate, de altfel foarte importante pentru folcloristică. S-ar putea ca Ovidiu Bîrlea să aibă dreptate atunci cînd susține că „Definiția la care ajunge după acest lung preambul bibliografic este în esență cea dată de Caracostea în *Ce ne este cîntecul poporan* (1941), cu unele întregiri care de fapt se subînțeleg (scăderea și dispariția lui sub înrîurirea literaturii culte și în procesul de urbanizare)" [35]. După opinia noastră, altele au fost rațiunile pentru care D. Caracostea a insistat pentru premierea lui I. Diaconu, de unde și modul anume în care și-a conceput și prezentat referatul de recomandare. Folcloristul focșănean se afla de mai multă vreme în atenția lui D. Caracostea care, tocmai în această perioadă, făcea eforturi lăudabile pentru a dinamiza activitatea Comisiei

[32] *Ibidem*, fila 363.

[33] *Arhiva Academiei Române*, Dos. A-3, 1948, fila 366; D. Caracostea a modificat doar pasajul final, care aci are următoarea formulare: „Pentru munca rodnică timp de două decenii și pentru valoarea lucrării prezentată la premiu, propun să se acorde d-lui I. Diaconu premiul statului Eliade-Rădulescu. Premiul fiind divizibil, comisiunea a acordat d-lui I. Diaconu 15 000 lei din premiul Eliade-Rădulescu".

[34] Ion Diaconu, *Reflexiuni despre cîntecul și versul popular*, *loc. cit.*, p. 142.

[35] Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii...*, loc. cit., p. 505.

https://biblioteca-digitala.ro

de Folclor a Academiei Române și a realiza principalul obiectiv al acesteia : colecția națională de folclor. În vederile lui D. Caracostea intra și înființarea unor secțiuni ale comisiei la Cluj, la Iași și la Focșani. Vorbind despre Ion Diaconu, în legătură cu înființarea Comisiei de Folclor a Academiei Române, D. Caracostea făcea, în ședința din 8 iunie 1946, această apreciere foarte măgulitoare : „De asemenea am hotărît să înființăm atunci cînd vom avea mijloace o secțiune și pentru regiunea arhaică reprezentată prin Vrancea, unde avem în persoana d-lui I. Diaconu un harnic și priceput cercetător pe teren, care a și fost premiat de Academie pentru aceste merite" [36]. O a doua acțiune de premiere a acestui vrednic cercetător avea să însemne, în primul rînd, un sprijin material imediat și, în al doilea rînd, o consolidare a recunoașterii și consacrării operei sale științifice.

Dacă am reușit să intuim corect mecanismul intern de funcționare a înaltului așezămînt științific și de cultură al țării, ar fi urmat pașul următor : alegerea lui Ion Diaconu ca membru corespondent al Academiei Române. Ne îndreptățește către această ipoteză și faptul că alți doi dintre folcloriștii noștri, C. Brăiloiu și Ion Mușlea, pe care D. Caracostea se bizuia în activitatea ce urma să fie dezvoltată în cadrul Comisiei de Folclor, fuseseră deja aleși membri corespondenți ai Academiei Române.

În sfîrșit, trecînd din domeniul ipotezelor în acela al faptelor reale, consemnăm reluarea de către D. Caracostea a aprecierilor despre activitatea lui Ion Diaconu. Prezentînd, la 28 mai 1947, *Raportul asupra Arhivei de Folclor*, D. Caracostea făcea o trecere în revistă a specialiștilor pe care Academia poate conta : „Enumeră printre cei din țară, în afară de dl. Ion Mușlea, pe domnii Petre Caraman, de la Iași, și Ion Diaconu, profesor secundar la Focșani, unde vor înființa secțiuni ale Arhivei de Folclor" [37].

Reorganizarea Academiei din 1948 a dat o altă direcție acestor preocupări, iar inițiativele lui D. Caracostea au fost abandonate. Ceea ce rămîne totuși ca o pagină de istorie a folcloristicii și culturii românești este prestigiul și recunoașterea de care Ion Diaconu s-a bucurat în acest timp.

Ion Diaconu rămîne un clasic al folcloristicii românești, iar opera sa una dintre cele mai însemnate contribuții la cunoașterea culturii noastre populare. Valorificarea integrală a operei lui Ion Diaconu și punerea în circuitul general a acesteia constituie o sarcină de mare însemnătate a folcloristicii contemporane. De aceea personalitatea complexă a acestui cărturar, cu notele sale atît de specifice, merită toată atenția.

[36] *Analele Academiei Române*, Dezbaterile, tomul LXV, 1945—1946, București, Tipografia „Bucovina" IE Torouțiu, 1947, p. 382.

[37] *Arhiva Academiei Române*, Dos. A-3, 1947, fila 280v.

https://biblioteca-digitala.ro

RELAȚII INTERETNICE ȘI PROCESE DE MEDIERE ÎN ARTA TRANSILVANĂ A OLĂRITULUI ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

HORST KLUSCH

Jucînd rolul unui adevărat creuzet de topire a tradițiilor autohtone împreună cu influențele recognoscibile din sud (Peninsula Balcanică, Italia), din vest (Europa centrală și occidentală) și din est (Asia de sud și Asia Mică), Transilvania a produs, de-a lungul secolelor, nenumărate opere de artă (ceramică), păstrate pînă astăzi în toată splendoarea și varietatea lor.

Dacă urmărim evoluția formelor cîtorva din vasele ceramice românești — cum ar fi oalele, ceștile, strachinile și urcioarele — putem stabili că structura vaselor noastre de astăzi poate fi recunoscută limpede încă din exemplarele din epoca La Tène. E adevărat că influența ceramicii romane aduce modificări formale, care pot fi astăzi recunoscute mai mult sau mai puțin pregnant în unele regiuni, după cum este la fel de adevărat că influența ceramicii bizantine a lăsat urme durabile în dezvoltarea tezaurului de forme românești, însă pentru vasele de uz casnic de astăzi pot fi găsite forme analoage încă din vremea geto-dacilor. Așezarea maghiarilor, secuilor și sașilor în Transilvania a influențat doar în mică măsură structura morfologică a vaselor ceramice de uz casnic românești.

Ceramica decorativă transilvană, puternic dezvoltată în secolul al XVII-lea, oferă unele excepții. Ceramica ornamentală transilvană din secolele XVII, XVIII și XIX — o înflorire tîrzie pe plan european — merită să fie plasată alături de exemplarele cele mai valoroase de acest fel din alte țări est-, central și vest-europene. Pînă în secolul al XIX-lea influențele străine au fost preluate și asimilate în tradițiile autohtone și au dus la o varietate de forme, la o expresivitate a motivelor simbolice tradiționale și la o adevărată armonie artistică între formă și decor. În ceramica populară românească s-au dezvoltat în primul rînd influențe bizantine, la cea săsească și maghiară se simte o influență habană, fiind împrumutate, de asemenea, structuri și elemente de decor din Galiția, Bavaria, Moravia, Slovacia și Austria.

În secolul al XIX-lea are loc însă în Transilvania un proces de întrepătrundere interetnică a valorilor culturale, a căror cauză trebuie căutată în schimbările produse în sferele politice și economice. Pentru Transilvania, și nu numai pentru ea, este secolul răsturnărilor și înnoirilor, care caută noi căi în economie și politică și noi soluții pentru toate neajunsurile secolului anterior. Este secolul constituirii națiunilor

REF, tom 35, nr. 3—4, p. 249—257, București, 1990

https://biblioteca-digitala.ro

burgheze în Europa răsăriteană, al revoluțiilor burgheze și al mișcărilor de eliberare națională. Într-o alcătuire statală artificială, cum era monarhia austro-ungară, erau silite să trăiască laolaltă multe naționalități și popoare diferite, care se deosebeau între ele prin limbă și origine, prin moravuri și obiceiuri, dar și prin istoria lor, prin năzuințele, țelurile și idealurile fiecăreia dintre ele[1].

Potrivit unui recensământ organizat de autoritățile austro-ungare, în anul 1850 locuiau în Transilvania 2 062 379 persoane, dintre care 1 227 276 (adică 59,60%) români, 536 011 (adică 26,10%) maghiari și secui, 192 482 (deci 9,30%) sași. Restul de 5% îl constituiau evreii, armenii, slavii, țiganii ș.a.[2].

În timp ce maghiarii, secuii și sașii își puteau alege deputații cu drept de vot în parlamentul transilvănean, românii erau lipsiți de drepturi politice și economice, deși numeric depășeau cu mult celelalte naționalități. O polarizare a intereselor era deci inevitabilă. În timp ce autoritățile maghiare, conducîndu-se după ideea unui stat maghiar unitar, trecuseră la o politică de maghiarizare, românii și sașii militau pentru o nouă organizare politică a monarhiei pe baza egalității naționale, politice, confesionale și culturale a tuturor naționalităților.

După reprimarea revoluției din 1848/49 Austria „a cules" roadele unei politici nerealiste. Ea a uitat să întindă, celor care o contestaseră, mîna pentru conciliere, și să mulțumească celor care luptaseră alături de ea, îndepărtîndu-i deopotrivă pe români, maghiari și sași[3].

Sprijiniți de evoluția evenimentelor istorice — în 1859 se realizase unirea Munteniei cu Moldova, iar în 1877 se proclamase Independența — intelectualii români cu vederi progresiste din Transilvania își stabiliseră drept țel să ceară și să promoveze unitatea națională, culturală, de limbă și teritorială a românilor transilvăneni cu cei de peste Carpați, și au cerut, chiar dacă zadarnic, în fața Reichstag-ului de la Viena (1860), la parlamentul din Budapesta (1861), ca și la parlamentul transilvan de la Sibiu (1863), drepturi politice egale.

Sașii transilvăneni, care își pierduseră o parte din privilegiile lor politice și economice ce le fuseseră acordate de secole, se împotriveau

[1] Keith Hitchins, *Studii de istorie modernă a Transilvaniei*, Cluj, 1971, p. 5.

[2] E. A. Bielz, *Handbuch der Landeskunde Siebenbürgens* (Manual de artă folclorică transilvană), 1857, p. 60. Potrivit datelor statistice, publicate în *Statistik des Großfürstentums Siebenbürgen* (Statistica marelui principat al Transilvaniei), 1856, p. 268, populația Transilvaniei consta din 2 143 310 oameni, dintre care: români 1 290 970; maghiari 225 652; secui 380 357; germani 214 133; țigani 19 902; armeni 9 141; evrei 3 155. După L. Kövári, *Erdelyország statisztikája* (Statistica Transilvaniei), 1847, p. 197, populația Transilvaniei se constituia astfel: români 1 200 000; sași 200 000; secui 400 000; maghiari 430 000. Așadar, 52,1% din populația Transilvaniei erau, potrivit lui Kövári, români, 18,6% maghiari, 17,3% secui și 8,6% sași. Elisabeth Göllner stabilește în contribuția sa *Zur demographischen Struktur Siebenbürgens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Cu privire la structura demografică a Transilvaniei în prima jumătate a secolului al XIX-lea), apărută în revista „Forschungen zur Volks- und Landeskunde", vol. 15/1972, 1, p. 60, că datele furnizate mai sus de Kövári nu pot fi prea precise, căci, asemenea altor demografi contemporani maghiari, el era înclinat să considere drept maghiari pe toți locuitorii care vorbeau ungurește și frecventau școli maghiare; dar și această statistică arată majoritatea absolută a românilor.

[3] Gh. I. Bodea, C. Göllner, I. Kovacs, *Gemeinsame rumänisch-ungarisch-deutsche Bestrebungen in den Jahren 1850—1866* (Eforturi comune româno-ungaro-germane în anii 1850—1866), în „Forschungen zur Volks- und Landeskunde", vol. 16/1973, 2, p. 53.

https://biblioteca-digitala.ro

introducerii limbii maghiare ca limbă oficială în locul celei latine și, în cadrul „luptei limbilor", care căpătase proporții (în Dieta de la Cluj, 1841—1842), au arătat că nu era necesară stabilirea unei limbi oficiale în Transilvania, întrucît limba valahilor preluase de fapt această poziție.

Viața economică în orașele transilvănene fusese profund zguduită în 1811 prin falimentul financiar al statului austriac : prețurile crescuseră, foametea și molimele făceau victime, lipsa de fonduri paraliza economia. La aceasta se adăuga concurența austriacă, căreia mulți meseriași nu-i puteau face față și încă de la începutul secolului își pierdeau constant pozițiile economice. Numai în Sibiu numărul blănarilor a scăzut între anii 1829 și 1854 de la 84 la 24, cel al croitorilor de la 66 la 43, iar cel al fierarilor de la 24 la 9[4].

Ideile democratice ale anului 1848, precum și reglementările comerciale și de breaslă din 1852 făcuseră să devină ineficace organizările de breaslă, de altfel de mult depășite ; așa se face că desființarea breslelor, prin legea din 1872, a constituit doar o formalitate. S-a renunțat astfel, fără mari regrete, la o instituție a cărei evoluție fusese strîns legată de dezvoltarea economică și politică, dar care încă din secolul al XVIII-lea, și mai ales în secolul al XIX-lea, acționase ca un obstacol în dezvoltarea economiei. Prevederile restrictive ale organizării breslelor împiedicaseră dezvoltarea corespunzătoare a meseriilor.

Încă de la începutul secolului al XIX-lea golurile în ceea ce privește forța de muncă erau suplinite prin angajarea de calfe venite din toate părțile Transilvaniei și aparținînd atît comunităților săsești, cît și românești și maghiare. Un exemplu furnizat din registrul de breaslă și confrerie al olarilor din Sibiu arată proporția dintre olarii autohtoni și cei „călători". În secolul al XIX-lea au fost înregistrați la Sibiu 153 olari (maeștri, calfe și ucenici) stabiliți în localitate ; numărul celor „călători" se ridică, însă, la 285. Ei nu erau primiți în breaslă, deși încă la 1830 erau, fără deosebire de naționalitate, membri ai confreriilor și luau parte regulat la întrunirile de specialitate[5].

În ceea ce privește olăritul pentru sașii transilvăneni, secolul al XIX-lea a însemnat o criză. Vasele de metal și de porțelan luau, în tot mai mare măsură, locul celor din lut. Posibilitățile de cîștig ale calfelor scădeau, salariul lor săptămînal se deosebea încă de la oraș la oraș, dar era pretutindeni la un nivel mai coborît decît al celorlalți meseriași. O comparație a salariilor săptămînale ale calfelor din 39 de meserii arată că în olărit ei se situau pe locul al 30-lea. În aceeași măsură în care olarii sași din Brașov, Sighișoara, Sibiu, Orăștie, Agnita și Bistrița erau atinși de stagnarea și recesiunea din această ramură, breslele devenind un obstacol în dezvoltarea economică, centrele și atelierele de olărit românești, care nu mai erau obiectul nici unei restricții, se dezvoltau în proporția inversă, desfășurînd o bogată activitate. Este vorba de atelierele de olărit cu tradiții seculare din sudul Transilvaniei

[4] Friedrich Teutsch, *Geschichte der Siebenbürger Sachsen* (Istoria sașilor transilvăneni), vol. 3, Sibiu, 1910, p. 66.

[5] Horst Klusch, *Zum Hermannstädter Töpferhandwerk des 17. und 18. Jahrhunderts* (Cu privire la arta ceramică sibiană în secolele XVII și XVIII), în „Forschungen zur Volks- und Landeskunde" vol. 18/1975, 1, p. 57—75.

https://biblioteca-digitala.ro

(Tohan), de pe Valea Oltului (Făgăraș și Cîrțișoara), din Munții Bihorului (Leheceni ș.a.) și mai ales de pe Valea Bîrgăului.

Vechile documente oficiale, cum ar fi cărțile funduare, listele de recrutare națională, registrele de impozite și listele matricole ne oferă, nu de puține ori, date prețioase privind frecvența unor manifestări, difuzarea și densitatea acestora, precum și, în cazul unor registre de bresle, detalii cu privire la formațiile de meseriași și chiar date privind genealogiile și evoluțiile unor meserii. De deosebită valoare se dovedesc, de asemenea, izvoarele cu caracter cronologic și narativ, cum ar fi jurnalele și memorialele de călătorii.

Printre acestea figurează și documentul întocmit de consilierul de stat vienez Hietzinger, o statistică a granițelor militare imperiale [6], care, pe lîngă o imagine elocventă a așa-numitei „industrii" de atunci, ne mijlocește cunoașterea unui număr apreciabil de date economice, tehnice și tehnologice. Hietzinger constată: „În toate provinciile de frontieră se produc piese comune de olărit de către olari meseriași și în număr și mai mare de către muncitori nespecializați. Vasele sînt lipsite aproape pretutindeni de glazură... Mărfuri foarte bune produc olarii din Hațeg, Baru Mare și Baru Mic în județul Hunedoara de astăzi, din primul regiment de valahi".

În afară de aceste detalii, foarte semnificative în ceea ce privește dezvoltarea olăritului transilvănean în primul sfert al secolului al XIX-lea, statistica mai aduce un detaliu surprinzător privind pipele de Bîrgău, produse de membrii celui de al doilea regiment de graniță staționat în nordul Transilvaniei. Se spune textual: „O caracteristică nu numai a celui de-al doilea regiment valah, ci poate pentru întregul principat, o constituie capetele de pipă ușoare și frumoase, răspîndite larg", dintre care „anual se livrează în Galiția și Ungaria peste 30 000 de piese". Aflăm de asemenea că în unele garnizoane ale regimentului, mai ales ale companiei a 4-a, și aici mai cu seamă în Susenii Bîrgăului, producerea de asemenea obiecte constituia o sursă de existență.

Această consemnare, precum și detaliile tehnologice cu privire la producția acestor capete de pipă lasă să se înțeleagă faptul că olarii români din Valea Bîrgăului dobîndiseră o experiență îndelungată și că în cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea se produceau aici vase de ceramică nesmălțuite, precum și ceramică decorativă, care în nordul Transilvaniei exercitase o influență asupra tehnicii ornamentării și decorului ceramicii săsești și maghiare.

Pe teritoriul de răspîndire a Văii Bîrgăului ni s-au păstrat vase de bună calitate, ale căror inscripții chirilice dovedesc că ele erau produse de olari români pentru a fi folosite de conaționalii lor. Decorul lor, care pînă acum fusese atribuit în mod eronat olarilor sași, cuprinde motive geometrice, precum și figurative de o excelentă expresivitate artistică. Reprezentările de păsări de pe unele talere păstrate includ încă simbolul străvechi mitologic al arborelui vieții. Pe marginea unuia dintre aceste talere cu păsări se află scris cu litere chirilice „prețu 6 crețari buc." Pe un altul sînt reprezentate două păsări în arborele vieții

[6] Horst Klusch, *Borgotaler Töpferkunst im Ausland gefragt* (Ceramica Văii Bîrgăului cerută în străinătate), în „Neuer Weg", an. 20, nr. 6010, din 7.XI.1968, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 1, 2 — Motive de păsări de pe vase ceramice din Valea Birgăului, sfîrşitul sec. al XVIII-lea.

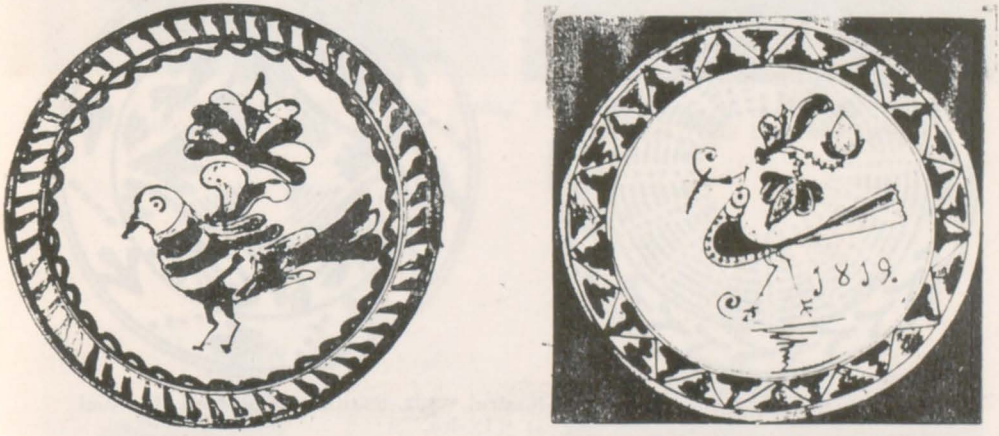


Fig. 3, 4 — Farfurii-talere — cu motive de păsări din centrul de olărit Bistriţa, începutul sec. al XIX-lea.

Fig. 5 — Motivul cu păsări şi pomul vieţii de pe căncei din Turda şi Odorhei, sec. al XIX-lea

https://biblioteca-digitala.ro

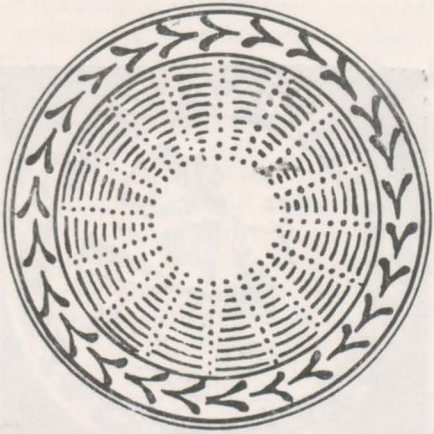


Fig. 6, 7, 8, 9 — Farfurii cu motive în albastru, verde, maro roşcat pe fond alb, Noul Român, sec. al XIX-lea.

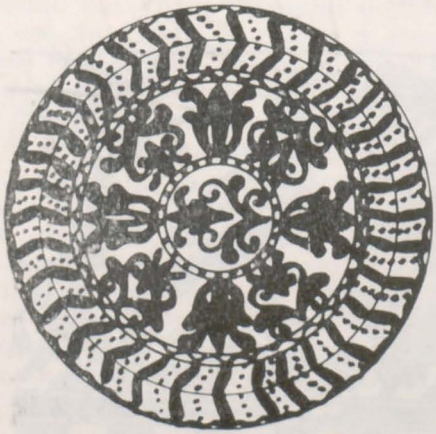


Fig. 10, 11 — Farfurii cu motive albastre pe fond alb, Tohan, sec. al XIX-lea.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 1. — Borcan de moși, centrul Buda. Creator Ghencea I. Ioan, 1968.

Fig. 2. — Oală de moși, centrul Dăești. Creator Popa Dumitru, 1968.

Fig. 3. — Ulcior, centrul Gorunești. Creator Mogoi Ioan, 1960 — 1970.

Fig. 4. — Oală de surată, centrul Sălătrucel. Creator Crăciun Nicolae, 1969.

https://biblioteca-digitala.ro

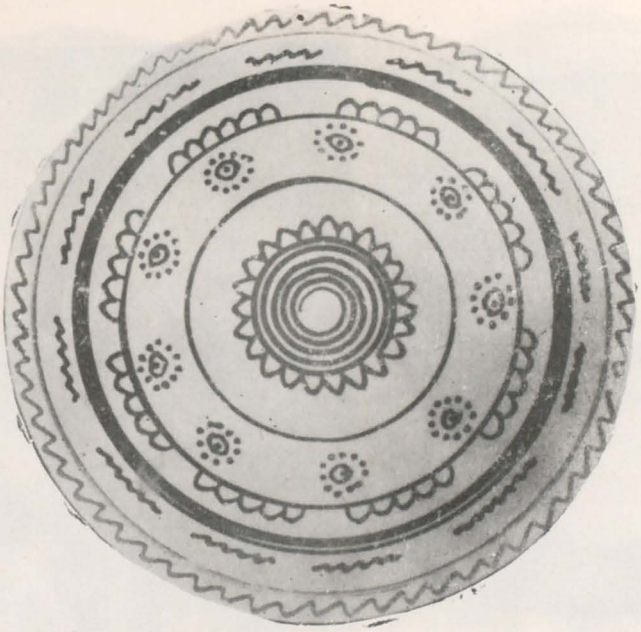


Fig. 5. — Strachină, centrul Hurezu. Creator Vicșoreanu Victor, 1977.

Fig. 6. — Strachină, centrul Zătreni. Creator Cruceru I. R. Marin, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro

cu dublă coroană — un motiv preferat, care, în formă abreviată, a fost reprodus în diferite variante pe talere săsești transilvane din Bistrița de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea.

Maeștri sași competenți din regiunea Bistrița au valorificat, cu multă sensibilitate artistică și măiestrie tehnică, experiența valoroasă a meșterilor olari de toate naționalitățile din Transilvania și au insuflat o viață nouă vechilor simboluri în limbajul comun ornamental din întreaga provincie. Trăsătura de penel bogată în contraste și desenul echilibrat cu cornul constituie o caracteristică a acestor produse. Zvelte, cu trupul încordat, cu penajul lung al cozii, de cele mai multe ori cu capul ridicat, pe unele reprezentări aproape complet răsturnat pe spate, cu picioare delicate dar sigur schițate, aceste reprezentări de păsări se deosebesc de cele săsești sau maghiare din alte regiuni, dar se aseamănă cu cele românești de pe Valea Bîrgăului. Pasărea nu este niciodată reprezentată singură. Ea poartă pe spate motive stilizate de plante cu frunze palmate (un detaliu al arborelui vieții cu dublă coroană de pe talerele românești) sau ține în cioc o floare, un ciorchine sau uneori un pește stilizat.

Un alt grup de talere săsești transilvane din regiunea Bistrița vădește, prin selecția și organizarea unor motive, o vizibilă influență a artei populare românești. Roata soarelui în centrul oglinzii talerului, precum și frunzișul stilizat, organizat în formă de raze, amintesc de ornamentica bizantină, care a lăsat urme durabile nu numai în Bistrița, ci și la Vama, Baia Sprie și Tîrgu Lăpuș.

Transmiterea acestor influențe a devenit posibilă ca urmare a unor goluri pe piață. Producția de ceramică decorativă din Valea Bîrgăului, care alimenta în secolul al XVIII-lea atît populația românească cît și pe cea săsească, prin tîrgul săptămînal de la Bistrița, a stagnat la începutul secolului al XIX-lea. Cauzele trebuie căutate în faptul că în regiunea unde era stabilit regimentul de grăniceri materiile prime pentru smălțuirea vaselor deveneau tot mai deficitare, precum și prin faptul că fabricarea de capete de pipă constituia o sursă mai ușoară și mai bună de cîștiguri. Producția de vase decorative însă își crease în populația din regiune o clientelă constantă și cererile erau satisfăcute acum de olarii sași, care dispuneau de condițiile tehnice și tehnologice necesare în această privință.

Producția acestor vase, de la organizarea materialului și pînă la produsul finit, aprecierea sa de către cumpărător și însușirea acestor aprecieri de către producător constituie, după cum a subliniat cercetătorul Paul Stieber, un lanț închis de stimuli și efecte; din punct de vedere tehnic e vorba de un proces ale cărui diferite etape pot fi urmărite [7].

[7] Paul Stieber, *Formung und Form. Versuch über das Zustandekommen der keramischen Form* (Modelare și formă. Eseu despre constituirea formei în ceramică), manuscris, München, 1971, p. 14. „Cumpărătorul sau achizitorul cumpără piesa plecînd de la o motivație determinată de mai multe elemente, care îi sînt comunicate meseriașului producător. Unele dintre cele mai importante din acestea sînt: frumusețea obiectului (oricare ar fi înțelesul pe care i-l dă acestei noțiuni achizitorul), reprezentarea semnificației (de exemplu, or-

https://biblioteca-digitala.ro

În cazul vaselor bistrițene olarii sași au preluat motivul de decor de pe talerele populare românești; forma talerelor însă, care la vremea sa (la mijlocul secolului al XVIII lea) fusese împrumutată de la talerele de faianță slovace, a fost menținută, cromatica decorului fiind adaptată cromaticii habane a timpului, în cafeniu, verde, albastru și galben. În felul acesta a luat naștere un nou tip de ceramică decorativă, care a fost atribuită în mod greșit de cercetătorii locali (ca urmare a faptului că era produs de olari sași) artei populare săsești. La tîrgurile periodice însă această ceramică era vîndută cumpărătorilor de toate naționalitățile veniți la aceste iarmaroace, și astfel ea a fost integrată interioarelor din casele românești, săsești sau maghiare.

Procesul acesta de mediere și transmitere a unor caracteristici etnice avea loc și în atelierele în care meseria era exercitată laolaltă de olari români, unguri sau sași. Fiecare din ei era implicat în întregul proces tehnologic, fiecare din ei putea urmări și influența etapele pregătirii, modelării, arderii și decorării vaselor. În ciuda unei relative diviziuni a muncii în procesul de fabricare, modul de viață și muncă în comun exista însă, căci lucrătorii dintr-un asemenea atelier, chiar dacă nu făceau parte dintr-o singură familie, erau de obicei adăpostiți în casa maestrului. Dar chiar și producătorii individuali nu aveau decît posibilități restrînse de a crea vase după vederile proprii. În afară de condițiile locale și materiale, ei trebuiau, în linii mari, să se adapteze tradițiilor pe care le reprezentau cumpărătorii și care nu tolerau abateri decît în prea mică măsură. Inițiativele olarului integrat în această diviziune a muncii se exprimau rareori în imprimarea unor simboluri proprii, poate mai degrabă în compoziția motivelor și în primul rînd în cromatica decorului.

La Baia Mare, de exemplu, unde olarii români și maghiari erau integrați într-o singură breaslă [8] și lucrau laolaltă și în ateliere, elementele tipice românești de decor, cum ar fi roata soarelui, motive florale așezate în formă de raze sau frunzele stilizate dispuse concentric erau ornamentate, sub influența olarilor maghiari, în culori vii. În atelierele mai mari, ca cele de la Turda, Dej, Bistrița, Ocna Sibiului ș.a., în secolul al XIX-lea luau parte la procesul de producție olari români și maghiari sau români și sași, care munceau laolaltă.

Anumite așa-zise „căni de Turda", în formă de pară (cu o rază de difuzare în întreaga Transilvanie), pot să ne slujească drept exemplu în această privință, căci ele prezintă simboluri străvechi, cum ar fi arbo-

ganizarea, simbolistica ș.a.), autoexprimarea (adică efortul conștient și/sau inconștient spre aceasta), capacitatea de folosire (trăinicia, durabilitatea, finisarea). Modele de diferite feluri și determinate de diferite tradiții mai joacă de asemenea un rol în constituirea motivării. Întreaga motivare a achizitorului (reprezentarea a ceea ce dorește el să primească, ideea pe care și-o face despre obiect, așteptările sale) trebuie făcută cunoscută producătorului cît mai exact cu putință. Pornind de la aceasta, de la amintirile și experiența sa, producătorul își alcătuiește, la rîndul său, o altă motivație, care își găsește expresia într-o reprezentare a ceea ce vrea să producă. Aceasta îi este prezentă în minte în timpul procesului de producție, ea intră pe cale nemijlocită în forma și decorul produsului. În măsura în care produsul finit nu corespunde așteptărilor și reprezentărilor achizitorului, acesta comunică discrepanțele la următoarea achiziție și prin aceasta diferența dintre produsul producătorului și așteptările achizitorului influențează, cu rol modificator, conștiința producătorului".

[8] Barbu Slătineanu, Paul Stahl, Paul Petrescu, *Arta populară în Republica Populară Română. Ceramica*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958, p. 174.

https://biblioteca-digitala.ro

rele vieții, păsări și cerbi, care oglindesc adesea, într-o manieră surprinzătoare, vechea simbolistică iraniană. Din această sferă face parte arborele vieții cu coroană dublă și cu rădăcină despicată, în care se afla un crin heraldic trilobat. Coroana dublă care se leagă aproape nemijlocit de trunchiul despicat arată că această reprezentare a luat naștere sub influența bizantină [9] Ea poate fi întîlnită și astăzi în frescele medievale din mănăstirile românești, mai ales la cele din Moldova. Pasărea, reprezentată pe unele vase de Turda ca siluetă centrală între doi arbori ai vieții, este de asemenea preluată dintre simbolurile bizantine și și-a făcut de timpuriu intrarea în iconografia românească. Pe vasele din secolul al XIX-lea aceste motive simbolice sînt pictate de către olarii maghiari și sași după procedeele picturale împrumutate de la habani, adică în albastru, verde, galben și cafeniu, pe un fond alb [10]. Numeroase forme abreviate ale acestor motive au devenit caracteristice pentru decorul ceramicii transilvănene.

La medierea interetnică a formelor și decorurilor a contribuit, de asemenea, și concurența dintre unele centre sau ateliere de olărit pentru cîștigarea pieților. Olarii din astfel de centre se străduiau să reproducă ceramica ornamentală a altor naționalități. Astfel, ungurii din Odorhei, de exemplu, au imitat, pentru a-și organiza o piață ambulantă în întreaga Transilvanie, ceramica ornamentală a românilor și sașilor. În raportul Camerei de Comerț și Meserii din Brașov pe anul 1878 se menționează : „Olari secui, venind de la mari depărtări, apar după strîngerea recoltei în localități săsești și românești, oferindu-și direct din căruță marfa și primind prețul în cereale sau cucuruz". Chiar și în Cîrțișoara și Noul Român, localități cu populație românească, s-au stabilit olari secui și au produs ceramică decorativă cu forme și motive tradiționale românești. Olarii maghiari din Noul Săsesc, de lîngă Brașov, au copiat vasele săsești din Țara Bîrsei pentru a le putea vinde populației săsești din regiune. La Tohan, lîngă Brașov, unde încă din anul 1619 olarul Micul Bucur primise prin act oficial pe viață dreptul de a „duce la piața din Brașov în fiecare lună un pfud (un car) de oale", lucrau în anul 1849 51 de olari români. Ei produceau, printre altele, talere alb-albastre după modelul săsesc, înlocuind însă pe unele din ele motivul floral cu motive geometrice sau ordonînd frunzișul stilizat în forme de stea sau de raze, după obiceiul tradițional românesc.

[9] Horst Klusch, *Siebenbürgische Töpferkunst* (Arta ceramică transilvană), București, Editura Kriterion, 1980, p. 53. „Frecvența motivului care a cunoscut în spațiul transilvan diferite expresii pe vasele ceramice face necesară o explicare mai amănunțită a simbolului respectiv. Un vechi basm iranian povestește despre un arbore, care este despicat la capătul de jos al trunchiului. Din despicătură izvorește apa vieții, care dă nemurire sau vindecare oricăror beteșuguri. Ca paznici și apărători se află în coroana copacului două păsări, a căror sarcină este să nimicească orice dăunători și să dea celor care cer ajutor apa vindecătoare a izvorului. Acest motiv iranian al arborelui se întîlnește de timpuriu în spațiul mediteranean. Pe vasele ceramice ale grecilor antici se observă trunchiul său despicat. Sarcofagele de lemn din secolul al IV-lea, originare din Asia Mică și Antiohia, au motive arborifere, în care se vede la rădăcina copacului o despicătură adîncă și largă și în crengile sale este așezată pasărea inevitabilă. În Transilvania motivul poate să fi ajuns în evul mediu prin Bizanț și Veneția.

[10] Interesant este că arborele iranian al vieții poate fi întîlnit adesea pe ceramica austriacă și slovacă, dar cel cu trunchiul despicat nu apare decît în Transilvania.

https://biblioteca-digitala.ro

Schimburi etnice se întîlnesc și între olari români din Moldova și Muntenia și sașii din Transilvania. Faptul că influența olăritului săsesc transilvan s-a făcut simțită și în Moldova secolului al XV-lea o dovedesc cahlele nesmălțuite cu motive de lalea găsite la Suceava și pentru care există numeroase modele în Transilvania. Numai în 1503 registrele de meserii din Brașov consemnează că produse meșteșugărești, printre care și ceramică, în valoare de 100 000 de guldeni fuseseră exportate în Moldova [11]. În același timp erau importate și produse meșteșugărești din Moldova în Transilvania. Într-o observație pe marginea unui document al olarilor sibieni din anul 1564 putem citi : „Valahii sînt liberi să aducă în oraș și la târg produsele lor nesmălțuite și smălțuite, și să le vîndă cum doresc, însă nu au voie să le ducă prin țară, căci altminteri li se vor confisca" [12]. Că și ceramica smălțuită din Principatele românești era căutată în Transilvania o dovedește următorul exemplu : cînd în anul 1619 trăznetul a lovit turnul bisericii din Sibiu și a distrus acoperișul, consiliul municipal sibian a comandat „țigle de acoperiș smălțuite albe, albastre, verzi și roșii" nu la meseriașii din oraș, ci dincolo de Carpați, la Curtea de Argeș. Și din cursul secolului al XIX-lea se cunosc exemplare valoroase de vase de ceramică importate din vechiul regat și purtînd încă ștampila vămii.

Vedem deci că, prin structura populației Transilvaniei, există o ceramică populară românească, una săsească și una maghiară, o clasificare care și astăzi pare justificată din punct de vedere natural, istoric și cultural. O asemenea diferențiere etnică reiese și dintr-o analiză social-culturală a modurilor de viață și a culturii materiale a grupurilor naționale respective, de care trebuie să se țină seama în stabilirea notelor caracteristice în constituirea, tehnica și stilul de ornamentare, al tratamentului suprafețelor și semnificațiilor funcționale în ceea ce privește clasificarea produselor și materialelor ceramice. Se pot distinge unele regiuni de cultură etnică, cum ar fi de exemplu regiunea Hațegului, a Munților Bihorului, a Văii Bîrgăului pentru ceramica ornamentală românească, Rupea, Sighișoara și împrejurimi pentru cea săsească și regiunea locuită de secui pentru ceramica maghiară. Între aceste zone se află regiuni de interferență, ale căror produse pot fi uneori greu atribuite unuia sau altuia dintre centre.

Lipsa unor studii mai profunde a caracteristicilor definitorii a făcut ca, în perioada de trecere de la secolul al XIX-lea la cel de al XX-lea, unii cercetători locali să clasifice vasele ceramice transilvane după naționalitatea producătorilor presupuși. Astfel, a fost considerată ca făcînd parte din ceramica maghiară toate produsele olarilor unguri, o concepție care are și astăzi oarecare răspîndire. O asemenea apreciere ar fi putut fi corectă pentru vremea cînd olăritul constituia doar apanajul economiei casnice. Ea nu mai poate fi însă folosită în condițiile producției meșteșugărești de breaslă, care se conduce după legea cererii și a ofertei. Din

[11] I. Sabău, *Relațiile politice dintre Moldova și Transilvania în timpul lui Ștefan cel Mare*, în *Studii cu privire la Ștefan cel Mare*, București, 1956, p. 225—227.

[12] Albert Eichhorn, *DTöpfer* (Olarii), în *Mitteilung des Burzenländer Museums*, vol. IV, 1940, p. 69—85. *ie*

https://biblioteca-digitala.ro

cărțile de modele ale breslei croitorilor sași din Mediaș putem vedea, spre exemplu, că aici au fost lucrați pantaloni de port popular la comanda unor clienți români și unguri, și care, după producerea lor, rămîn piese ale portului național românesc sau maghiar, deși au fost executate de croitori sași. De ce ar fi altfel în cazul ceramicii populare? Olarii maghiari din Corund copiază și astăzi cu predilecție ceramica ornamentală săsească — și oare produsul lor devine atunci ceramică maghiară? E adevărat că fiecare vas de ceramică poartă amprenta mîinii autorului care își găsește expresia în detalii stilistice sau tehnice, dar asemenea detalii sînt indicii ale personalității individului și nu pot fi apreciate totdeauna ca elemente stilistice etnice.

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

• **TEMEIURILE DOCUMENTARE ALE UNUI CÎNTEC DESPRE AVRAM IANCU.** În ședința Academiei Române din 17 mai 1948, în cursul unor dezbateri asupra modului în care înaltul așezămînt cultural și științific al țării avea să participe la aniversarea centenarului revoluției de la 1848/1849 în țările române, Ioan Lupaș a prezentat o scrisoare în original adresată de preotul N.Raica, din Cechea, lui Avram Iancu, la 17 iunie 1849. Ioan Lupaș însoțește acest document cu un comentariu propriu, în care reproduce și cîteva versuri populare cărora, prin conținutul scrisorii amintite, le dovedește baza documentară.

„Scrisoarea preotului N. Raica din 17.VI.1849 către Avram Iancu" — titlul este dat de I. Lupaș — are următorul cuprins:

„Măria ta Domnule General și al nostru prea milostiv ocîrmuitoriu și apărătoriu!

Primind noi o prea milostivă poruncă a Mări[e]i tale, în care ni se poruncește ca pe seama Mări[e]i tale puțintel vin a trimite, în cea mai mare norocire ne ținem și-ți trimitem din pivnița sfintei biserici 22 de ferii de vin cu mare bucurie pe 4 oameni dintre Gălzii, pe lîngă cari ca nevătămat să vie la mîna Mări[e]i tale trimitem și un căprariu pe Suciu Nicolae cu dînșii. Rămînem ai Mări[e]i tale rugînd pre milostivul D-zeu ziua și noaptea ca întru toate să-ți fie de ajutoriu și asupra vrăjmașilor să fii biruitoriu, milostive al nostru mîngăitoriu.

S-au dat din *Cechea*[1] 17 iunie 1849.

S-au scris din voia poporului
m
prin Nicolae Raica —
p
parochu

Adresa:

Mări[e]i sale prea cinstitului nostru General și ocîrmuitoriu a loagărului român cu cea mai mare cinste și ascultare.

La Cîmpeni"

[1] Numele localității, lăsat gol în original, este adăugat de mîna lui I. Lupaș.

Pe marginea acestei scrisori, I. Lupaș adaugă următorul comentariu propriu:

„Cuprinsul acestei scrisori aduce o dovadă în plus despre încrederea și *adeziunea poporului* din Transilvania în destoinicia „ocîrmuitorului și apărătorului" său, pentru a cărui izbîndă scria „din voia poporului" preotul Nicolae Raica, neuitînd să adauge că roagă „pe milostivul Dumnezeu ziua și noaptea ca întru toate să-i fie de ajutoriu ...". Textul scrisorii oferă deci confirmarea documentară a adevărului cuprins în cunoscutele versuri populare: *„Sus pe vîrful dealului, În cetatea Ianculuí — De trei zile de trei nopți, Cîntă-o sută de preoți. Și se roagă și se-nchină Pentru tabăra română"*. Altă confirmare documentară se poate găsi într-un raport oficial al comandamentului rusesc, în cuprinsul căruia se spune despre tabăra lui Iancu — sufletul revoluției, îmbrățișat de popor cu „iubire nemărginită" — că avea mulțime de preoți cari „într-o mînă cu crucea și cu sabia în cealaltă se luptau și opreau vrăjmașul să străbată mai departe". Însuși Avram Iancu laudă în raportul său pe „admirabilul preot *Simion Groza* în Zarand", care în calitate de viceprefect a reușit să apere satele din cuprinsul tribunalului său, cu multă „circumspecție, iscusință și izbîndă", încît dușmanii nu s-au putut apropia de ele (Anuarul Inst. de Ist. Nat., III, p. 24)".

(Arh. Acad., Dos. A—3, 1948, fila 36). *(Al Dobre)*

• **„JOURNAL OF AMERICAN FOLKLORE"**, revista centenară a Societății Americane de Folclor, publică la loc de frunte, în vol. 102, nr. 405 (iulie — septembrie 1989), un

https://biblioteca-digitala.ro

studiu de Robert Cochran intitulat «What *Courage* !»: *Romanian «Our Leader» Jokes* (Ce curaj ! Bancuri românești despre «șefu'»).

O scurtă notă introductivă rezumă datele generale ale problemei, făcînd conținutul mai clar cititorilor americani: „Întrebați despre viața din țara lor, foarte des românii răspund spunînd glume. Bancurile politice sînt, în special, importante în România, oferind un mod tradițional, chiar dacă în mare parte camuflat, de autoexprimare a unui popor extrem de oprimat. Acestea sînt mărturii indirecte, revelații spuse cu jumătate de gură. Bancurile despre Nicolae Ceaușescu, care conduce de multă vreme națiunea, sînt cu precădere numeroase și se referă la un spectru larg de probleme contemporane" (p. 259).

Studiul supune unei analize inteligente funcția și semnificația bancurilor politice în epoca tiraniei, privite mai întîi din perspectiva unui străin, a unui outsider care, încetul cu încetul, familiarizîndu-se cu starea de lucruri din țară, începe să înțeleagă clar discrepanța uriașă dintre imaginea pe care mijloacele de informare în masă, propaganda oficială și șeful partidului însuși încercau să o ofere lumii întregi și felul în care poporul, cele mai diferite categorii sociale și profesionale îl vedeau pe „genialul conducător". Punctul de plecare al acestei analize contrapune imaginii „conducătorului iubit", confecționată din sutele de portrete zîmbitoare, din citate, lozinci, ovații etc., bancul despre gestul lui mecanic de a „șterge", zi de zi, ecranele televizoarelor noastre pe dinăuntru.

În egală măsură, arată autorul articolului, soția liderului român „este urîtă din toată inima și luată în rîs în România, unde se fac referințe disprețuitoare cu privire la lipsa ei de cele mai elementare cunoștințe științifice" (p. 262), aserțiunea fiind susținută cu bancul despre legea gravitației despre care „savanta" nu avea cunoștință, trecînd-o în domeniul „ilustrului" ei soț, cu motivația devenită clasică: „Eu sînt om de știință. Tu te ocupi cu legile ...".

Un mare număr de glume amare sînt în legătură cu lipsa de alimente și de căldură, cu lungile cozi de la magazinele alimentare, cu mult prea desele „vizite de lucru" ale „tovarășului", cu interdicțiile de tot felul impuse poporului român, ceea ce făcea ca „în numeroase bancuri analogiile cu Germania nazistă să fie explicite. Ceaușescu este Hitler, ceva mai rudimentar" (p. 265). Teama și disperarea multora dintre cei care au spus și au ascultat astfel de bancuri în vremea dictaturii este surprinsă exact de autor în comentarea unei glume auzite de la minoritatea maghiară din România. „Poanta" se bazează pe omonimia cuvîntului *vezető*, care înseamnă și „conducător" (lider) și „conductor (electric)": fiind un „rău conducător"/„conductor", infractorul nu poate fi executat pe scaunul electric. „Chiar dacă acest banc transmite bucuria răsturnării și demascării lui Ceaușescu ca un criminal (el nu numai că a prădat o bancă, dar a jefuit o țară), gluma exprimă totodată disperarea provocată de longevitatea lui. Îl prezintă ca pe unul greu de ucis și sugerează, de asemenea, abilitatea lui de a ignora evidențele" (p. 267).

Bancurile despre sfîrșitul dictatorului, despre pedepsirea lui, despre moștenirea lăsată progeniturilor sale mărturiseau, la vremea cînd au fost create, spuse, transmise, o dorință ascunsă, dar unanimă, o previziune — iată — împlinită.

În partea finală a studiului, autorul aduce în discuție cîteva întîmplări reale, gafe politice ale „celui mai ..." și ale acoliților săi, surprinzînd mecanismul trecerii acestora din sfera realului în aceea a imaginarului.

Studiul profesorului american scoate în evidență capacitatea românilor de a face „haz de necaz", de a folosi arma rîsului, a caricaturii, a batjocurii pentru a se proteja împotriva răului profund care îi înconjura, ceea ce îl făcea pe Ovidiu Birlea, cum se știe, să considere că sîntem un popor de „snovari". „Românii — scrie autorul — se exprimă pe ei înșiși în modul cel mai caracteristic și mai profund prin bancurile lor. În ironiile, aberațiile și agresiunea mascată specifice genului ei găsesc un vehicul adaptat perfect situației lor, istoriei și chiar temperamentului lor. Trăind într-un purgatoriu necreștin care uneori pare a fi infernal, ei locuiesc în paradisul anecdotelor" (p. 260.)

În mod cert, cînd a colecționat materialul folosit în acest articol (septembrie 1985—ianuarie 1987), cînd l-a scris și l-a dat spre publicare, autorul nu bănuia că „personajul" glumelor amare auzite de el în România avea să dispară de pe scena istoriei și din viața poporului român, nu înainte însă de a fi lăsat în urma lui dezastre greu de evaluat și greutăți încă greu de depășit. *(C. Nicolae)*

P.S.: *Nota 1.* Exemplarul revistei mi-a parvenit *după* evenimentele din decembrie 1989, respectiv pe 6 ianuarie 1990, și este de presupus că, așa cum s-a mai întîmplat, în condițiile cenzurării stricte a tuturor publicațiilor străine intrate în țară, și acest număr al „J. A. F." s-ar fi „pierdut" pe undeva ...

Nota 2. Despre dispariția capilor clanului, la o lună de la întîmplare, nici un banc. Să-și fi pierdut românul umorul lui proverbial? Să fie aceasta încă o formă de a-i pedepsi, scoțîndu-i definitiv și cît mai urgent din amintirea noastră, ignorîndu-i, îngropîndu-i în uitare? Sau, poate, tragedia morților tineri ne îndeamnă la o pioasă reculegere, zîmbetul batjocoritor și rîsul încriminant lăsînd locul, pentru o vreme, tonurilor grave ale unui profund *lamento* ... *(C.N.)*

https://biblioteca-digitala.ro

„BLOJUL" – UN OBICEI DIN ȚARA HAȚEGULUI

VASILE PÂRVU

În Țara Hațegului se păstrează unele obiceiuri de origine traco-dacă care au corespondent și în mitologia greco-romană, așa cum sînt *nedeile* [1], *pizărăii* [2], *Sîntoaderii* [3] etc. Între aceste obiceiuri se înscrie și *blojul*, practicat într-o serie de sate din Țara Hațegului, în unele localități perpetuindu-se pînă în zilele noastre (Clopotiva, Nucșoara, Rîu Mic).

„Blojul" este un obicei ce se practică atît la sărbătorile de iarnă, cît și la cele de primăvară, fiind și un obicei pentru invocarea ploilor, vara.

1. „BLOJUL" SĂRBĂTORILOR DE IARNĂ

Cel mai cunoscut și răspîndit este „blojul" sărbătorilor de iarnă, descris încă din secolul trecut, fiind întîlnit în compania *cerbului*, *turcăi* sau a *călușarilor* [4]. Masca de cervidee a fost descrisă pentru Țara Hațegului de folcloristul I. Pop Reteganul, la sfîrșitul secolului trecut [5]. Strigăturile menționate atunci se perpetuează încă și astăzi. Obiceiul cu cerbul se întîlnește îndeosebi în satele de la poalele Munților Retezat; Pești, Mălăiești, Coroiești, Rîu Mic. Astăzi se conservă doar la Rîu Mic și Clopotiva. La Clopotiva, alături de „cerb", care este însoțit de 10 — 15 *cerbași* (colindători) și un fluieraș, apare și „blojul" — persoana care are misiunea să apere „cerbul", precum și să intre pe la casele oamenilor să vadă dacă aceștia primesc colindători. „Blojul" este un personaj ludic, fiind îmbrăcat caraghios și provocînd rîsul celor din jur. Iată cum este echipat: pe cap are obrăzarul din burduf de oaie cu lîna întoarsă, tăiat în dreptul urechilor, nasului și a gurii. Mai demult avea și coarne, urechi de diferite animale și barbă de fuior sau lînă. La spate avea o coadă de vacă. Poartă o pușcă din lemn și un săcui cu cenușă din care împroașcă pe cei din jurul său. Mai poartă, la cingătoare, un băț din lemn de anin cojit la vîrf, de culoare roșie, numit

[1] V. Cărăbiș, *Nedeile românești. Obiceiuri traco-dace*, în „Noi, tracii", an XI, nr. 93, iulie 1982, p. 10; idem, *Nedeile*, Craiova, 1966, p. 14.

[2] O. Buhociu, *Folclorul de iarnă, ziorile și poezia păstorească*, București, Editura Minerva, 1979, p. 53.

[3] *Ibidem*, p. 75.

[4] A. Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea*, București, Editura Minerva, 1976, p. 40 — 41.

[5] O. Densusеanu, *Graiul din Țara Hațegului*, București, 1915, Apendice, manuscrisele lui I. Pop Reteganul, p. 259 — 264.

https://biblioteca-digitala.ro

daravelă[6] (falusul — n.n., V.P.). În timp ce juca „cerbul", cerbașii foloseau următoarele strigături :

„Hai sus, sus, cerbule, sus,
Că la mîndra poale nu-s,
Că le-a pus după cuptor
Și-o pus mîța păzitor
Și mîrtanul căpitanul
Și cățelul vai de elul".

ori

„Cerbule, cerbuțule,
Aruncă-ți cornițele
Ca mioara bițele [lîna, n.n., V.P.]
Și te-aruncă din picioare
Ca un pui de căprioare".

sau

„Cerbule, cerbuțule,
Aruncă-ți cornițele
Ca mîndruța zorile
Că-i mîndruța frumușea
Frumușea, dar nu-i a ta
Îi a ălui de colea
Ține ochii tot la ea
Și nu-și vine să și-o ia"[7].

La Mălăiești (com. Sălașul de Sus) se foloseau următoarele strigături :

„Iese cerbu-n drumul mare,
Și frică de nimeni n-are,
C-are coarne împungătoare,
Și urechi auzătoare".

Cînd juca „cerbul" se striga :

„Suce-te, învîrtește-te,
De grindă păzește-te,
Că ți-i rupe coarnele,
Mîncă-ți-le cioarele.
Hăi!
De-ai ști, cerbe, ce știu eu
Nici n-ai bea, nici n-ai mînca
Și-n picioare te-ai usca
Ca frunza alunului
În postul Crăciunului"[8].

Același obicei, cu strigături similare, este păstrat și în satul vecin Peștera (com. Sălașul de Sus).

În vestul Țării Hațegului, în satele Păucinești, Hobița, Breazova, Zăicani și Sarmizegetusa, „blojul" este denumit „hoacă". La Păucinești

[6] Inf. Botea Ionuț, n. 1935, 51 de ani, fost vătaf al călușarilor (Clopotiva).
[7] Idem.
[8] Inf. Fănic Nicolae, n. 1924, 62 de ani, Mălăiești, pensionar.

https://biblioteca-digitala.ro

(com. Sarmizegetusa), se foloseau următoarele strigături:

„Ia sus, sus, cerbule, sus,
Ia sus, sus, la curmătură,
C-acolo-s mîndrele tele,
La cules de viorele,
Să pună-n coarnele tele".

ori

„Cerbule, porumbule,
Netezește-ți penele
Ca mîndra sprîncenele".

sau

„Ui, mîndruțo, ce te-aș bate
Da' mi-s mîinile legate
Cu-un fir de mătasă neagră
Nu te pot bate de dragă,
Asta-i cerbul strejnor [cu coarne înrămurate — n.n., V.P.]
Care joacă la stobor,
La stobor, la iarbă verde
Nimeni-n lume nu mi-l vede[9]".

Din literatura de specialitate, semnalăm că „blojul" mai însoțește și altă mască populară, *turca* (ori *ciurca*, Vaidei, Orăștie), ce se întîlnește atît în ținutul Hunedoarei, cît și în Munții Apuseni, Țara Făgărașului, Moldova etc[10]. Din răspunsurile la chestionarul lui N. Densușeanu, de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, turca a fost înregistrată alături de „bloj"[11].

În Muntenia, corespondentul „blojului" ardelean este „mosul de brezaie" sau „unchiașul", din al cărui echipament nu lipsește falusul caracteristic[12].

Toate aceste obiceiuri de iarnă, cum sînt *capra* și variantele sale — *cerbul*, *cerbuțul*, *turca*, *brezaia* —, sînt răspîndite în diferite regiuni etnografice ale României și, alături de alte măști zoomorfe, ca de pildă: *ursul*, *calul*, *pasărea*, *lupul*, *mistrețul*, *boul*, trădează o „zoolatrie locală dacică, un totemism local"[13].

Masca cerbului se întîlnește atît în obiceiuri din țara noastră, cît și din alte părți ale Europei, cum sînt Islanda, Norvegia, I-le Färoern, Danemarca, Suedia de vest, în apusul Europei fiind considerat de origine celtică.[14]. Aria geografică a cultului cerbului este însă mai mare,

[9] Inf. Bojin Aurel, n. 1940, 46 de ani, Păucinești, șofer.

[10] Gh. Vrabie, *Folclorul. Obiect, principii, metodă, categorii*, București, Editura Academiei, 1970, p. 434.

[11] A. Fochi, *op. cit.*, p. 336.

[12] R. Vulcănescu, *Măștile populare*, București, Editura Științifică, 1970, p. 140; idem, *Mitologie română*, București, Editura Academiei, 1985, p. 329.

[13] T. Bănățenu, *Le Masque dans la culture populaire traditionnelle roumaine*, p. 244, în vol. *Le masque dans la tradition européenne*, Belgia, Binche, 1975, sub redacția lui S. Glotz.

[14] Th. Frings, *Hirsch und Hinde*, în „Beitrage zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur", Halle, 1963, nr. 1, p. 22 — 23.

https://biblioteca-digitala.ro

întinzîndu-se spre est, din China și Japonia pînă în Asia Mică, Caucaz, Iliria, Grecia și Italia în vest [15].

În literatura de specialitate românească masca cerbului a fost interpretată de unii cercetători ca avînd aceeași origine celtică [16] (excepție face T. Papahagi, care compară „cerbul" cu sărbătoarea romană Lupercalia [17]). Cultul cerbului are însă o origine mult mai veche decît cea celtică, ce se pierde în preistorie, la populația indo-europeană, care l-ar fi împrumutat de la „hiperboreenii" din nordul Europei [18]. M.Eliade arată însă că „hiperboreenii" au moștenit acest cult din cultura paleoliticului superior franco-cantabric, ipoteză care coincide și cu cea emisă de R. Vuia [19].

„Blojul", ca mască antropomorfă, este întîlnit și în anturajul călușarilor, nelipsindu-i falusul specific, semnalat încă de la sfîrșitul secolului trecut; „Blojul (unul din ei) are în cap o piele (burduf păros) de capră și la partea de jos, în locul *organului* genital, un băț gros de anin legat de mijloc și curățat de coajă spre vîrf" [20]. În jocul de călușar, numit și *călucean* (Banat, Moldova), *căluț* (Banat și Transilvania), *călușe*, *călușar* (Oltenia și Muntenia), *călușer* (Transilvania) [21], „blojul" mai poartă și alte denumiri specifice: *mutul* (Muntenia), *primicerul* (Moldova), *zbicerul* (Ardeal) [22], la care adăugăm și denumirea de *hoacă* din vestul Țării Hațegului, necunoscută în literatura de specialitate.

„Blojul" are corespondent și în alte figuri mascate din țara noastră, cum sînt *cucii*, care sînt răspîndiți etnografic „de-a lungul Dunării, în zonele de emigrație macedoneană sau de infiltrație bulgară și sîrbă" [23], echivalentul lor fiind *Kukeri* sau *kukovi* (bulgari), *matahalele* (ciangăii din Moldova), *kuka* (ciangăii din Țara Bîrsei); se mai poate compara și cu alte măști, cum sînt *Knecht Ruprecht* (Klas-Ruklas) la germani [24] etc.

După părerea majorității cercetătorilor, originea măștilor zoomorfe trebuie căutată în sărbătorile antice închinate lui Dionysos sau Bacchus [25]. În Țara Hațegului, „blojul" poartă un falus ce are diferite denumiri: *daravelă* (Clopotiva, Mălăiești, Peștera, Paroș), *hădărag*, *tecărău* sau *pătănac* (Nucșoara), de culoare roșie, identic cu cel folosit la sărbătorile antice dionisiace. Mai mult, „blojul", ca mască antropomorfă, amintește de cultul lui Dionysos [26], fiind comparat și cu „satirul" din

[15] M. Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 152.

[16] Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 465; R. Vulcănescu, *Mitologie română*, p. 509.

[17] T. Papahagi, *Mic dicționar folkloric*, București, Editura Minerva, 1979, p. 202.

[18] M. Eliade, *op. cit.*, p. 152.

[19] Il Folklore italiano I (1925) — X (1935); „Archivio per la raccolta e lo studio delle tradizioni popolari italiane", XI (1936), p. 66.

[20] A. Fochi, *op. cit.*, p. 41.

[21] O. Bîrlea, *Eseu despre dansul popular românesc*, București, Editura Cartea Românească, 1982, p. 41.

[22] R. Vuia, *Originea jocului de călușari*, extras din „Dacoromania", II, 1921 — 1922, publicat în vol. *Studii de etnografie și folclor*, I, 1975, p. 112.

[23] R. Vulcănescu, *Măștile cucilor*, în „Studii și cercetări de istoria artei", an VII, 1960, nr. 2, p. 160.

[24] R. Vuia, *op. cit.*, p. 139.

[25] Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 462; O. Bîrlea, *Folclorul românesc*, I, București, Editura Minerva, 1981, p. 275.

[26] R. Vuia, *op. cit.*, p. 139.

https://biblioteca-digitala.ro

Dionisiace [27]. Satyrii — genii silvestre și cîmpenești din mitologia greacă — erau „reprezentați ca oameni cornuți, cu copite și coadă de țapi, mereu prezenți în alaiul lui Dionysos" [28]. Despre prezența cultului lui Dionysos în antichitatea traco-dacă vorbesc și mărturiile arheologice cu „reprezentări bacchice" descoperite în Dobrogea [29], ce dovedesc vechimea măștilor zoo- și antropomorfe din țara noastră. După opinia unor istorici, chiar Dionysos este la origine un zeu trac [30].

În legătură cu cultul falusului, lexicoanele germane dau următoarele explicații: organul viril (mai cu seamă o copie a acestuia), ca simbol al puterii de procreare a Naturii și, în această relație, obiect de veneratie în religiile primitive, adorat din India pînă pe țărmurile Nilului și Mării Ionice. Nașterea cultului ne trimite înapoi, ca origine, la Adonis (fenicieni), Osiris (egipteni), Attys (frigieni) și Dionysos (greci)... Cultul falusului s-a menținut în Grecia și Italia pînă la distrugerea păginismului. Cortegiul sărbătoresc cu falusul — *phallagogia* — se făcea cu intonarea unui cîntec de falus — *phalikon* — și cu tot soiul de glume și tachinări. Purtătorii falusului (și femei) — numiți *phallophori* — îl aveau confecționat dintr-o piele roșie și atîrnat la un băț de lemn lunguieț, de cele mai multe ori din smochin. Falusul era atributul zeilor Pan, Priapos, în unele contexte, și atribut al lui Hermes" [31]. Cultul falusului din antichitatea greco-romană își are originea încă în neolitic. Descoperirile arheologice au relevat numeroase reprezentări falice din argilă, precum și statuete antropomorfe avînd falus în Bulgaria (Cernavoda, Sesklo), Grecia (Larissa), Turcia (Troia), Frigia, Italia (Bologna) etc. [32]. Cercetătorii mai vechi (Heyne, Zoega, Arditi) au subliniat în primul rînd funcția apotropaică a falusului, dar aceasta este numai secundară, principalul atribut al acestuia fiind însă *fecunditatea* (Fruchtbarkeitsspender) [33].

Cultul falusului are o arie geografică care se întinde din bazinul Mediteranei pînă în India, unde falusul — numit *lingam* — este obiectul de cult fundamental al zeului Shiva, așa cum arată descoperirile arheologice neolitice de la Mohenjo-Daro. Lingamul este „simbol al energiei creative masculine... frecvent combinat cu simbolul primordial al energiei creative feminine, yoni, acesta din urmă alcătuind baza imaginii din centrul căreia se înalță cel dintîi. Lingam și yoni, Shiva și Zeița sa, simbolizează forțele antagonice și totuși cooperante ale sexelor" [34].

2. „BLOJUL" SĂRBĂTORILOR DE PRIMĂVARĂ

În Țara Hațegului obiceiul este întîlnit într-un singur sat, la Cîrnești, unde, la lăsarea postului de Paști, se fac doi bloji, ambii bărbați, unul dintre ei fiind mascat drept femeie. Se costumează cu haine rele

[27] Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 463.
[28] V. Kernbach, *Dicționar de mitologie*, București, Editura Albatros, 1980, p. 628.
[29] C. Scorpan, *Reprezentări bachice*, Constanța, 1966, p. 1 — 20.
[30] I. C. Drăgan, *Noi tracii*, Craiova, 1976, p. 142.
[31] *Mayer Konversation Lexicon*, vol. XII, 1890, p. 980.
[32] *Paulys Real Encyclopedia der Classischen Altertumwissenschaft*, 19, vol. 38, Stuttgart, 1938, p. 1685.
[33] *Ibidem*, p. 1683.
[34] Heinrich Zimmer, *Introducere în civilizația și arta indiană*, București, Editura Meridiane, 1983, p. 194.

https://biblioteca-digitala.ro

și zdrențe colorate, avînd pușcă și sabie din lemn. Sabie are și „blojoanea". Umblă prin sat de la casă la casă, fiind însoțiți de un fluieraș. Intră în curte la oameni și joacă amîndoi blojii. Fiecare om îi dăruiește cu cîte două ouă. Se spune că se fac bloji ca să fie recoltă bună în anul respectiv. Termenul a pătruns și în microtoponimia locală de la Cîrnești, unde o uliță este denumită „Ulița Blojilor".

3. „BLOJUL" — PAPARUDĂ. OBICEI PENTRU COMBATEREA SECETEI VARA

„Blojul" este cunoscut în Țara Hațegului nu numai ca *mască antropomorfă* la sărbătorile de iarnă și de primăvară, ci și ca *mască-costum fitomorfă*, fapt mai puțin cunoscut în literatura de specialitate. Prima mențiune despre existența lui o aflăm într-o descriere a lui I. Conea, la Clopotiva: „Uneorea nu ploaie multă vreme, de roșește toate halea — și apă atuncea se face bloj. Să string o grămadă de copii, băieți și fete; fete tătdauna numa șăpte, băieți cît de mulți. Din băieți, unu mai meșter să năimește (*să alege*, tot aia) să se facă bloj. Hăilanți, toți băieți și fete, pleacă cu bloju la tufe dă *anine* la pădure, și rump cleoambe dă anine și le leagă cu ață, pă el pă picioare, pă mîini, pă umeri — e tot învăluit cu cleoambe (bloju) și să duc cu toții la beserică și-i dă popa crucea în mînă blojului și hăilanți pleacă toți după el pin sat... Cînd s-or dus la anine... fetele leagă două bîte cruciș cu ață, lungi cam dă cîte o palmă și le înflorează cu flori, numa flori. Asta să chiamă „cruce" și să face cînd să *leagă bloju*. Și crucea o poartă una din cele șapte fete (ele-s numa șăpte, da băieți-s cîți vor) și pleacă toți pin sat și mere bloju înainte pe uliță și ortacii după el și fetele după ortaci și cîntă numa fetele:

Ploaie, Doamne, ploaie,
Cerne cu ciurelu
Toarnă cu ciubăru,
Să ujuie mărul
Ploaie, Doamne, ploaie
Toarnă cu găleata
Să ujuie vatra.

și umblă pă tăte ulițele și nu intră-n ocol la nimeni, merg numa pă uliță; bloju mere încet și tătă lumea aruncă — cine se *zgoghește* (să nimere, tot haia e) acasă — cu apă-n el. Tătă lumea are bucurie. Cînd gată cu umblatu, să duc la apă și aruncă crucea, cununa (Bloju-are și cunună pă cap), cunună tăt din cleombițe mărunte, mai mult frunze. Are și două cozi lungi, dă-i atîrnă pin la (girboveană... din jos de care pulpă, capută) și cînd să-ntorc spre casă nu mai cîntă și la două-trei zile, minteni ploaie. Să-ntîmplă dă ploaie pînă-n seară, că umblă tăt copii tineri, nepăcătoși; noi putem să tăt umblăm, că nu mai plouă" [35].

Astăzi obiceiul nu se mai practică la Clopotiva, dar denumirea o aflăm în toponomia Munților Țarcu din arealul Clopotivei, unde sînt

[35] I. Conea, *Om și natură în Țara Hațegului*, extras din „Sociologie românească", an. III, oct. — dec., 1938, nr. 10 — 11; idem, *Clopotiva — un sat din Hațeg*, 1940, București, Biblioteca de sociologie, etică și politică... Sociologia României, p. 57 — 58.

https://biblioteca-digitala.ro

doi munți : Bloju Mare și Bloju Mic, versanți care se ramifică din nodul orografic Vîrful Pietrii [36].

În satul Nucșoara datina se perpetuează și în prezent. Iată cum este descris „blojul" de către un informator : „Este un obicei pentru secetă vara. Copiii din sat se strîng și culeg cleoambe de soc, pe care le leagă la capătul gros. Unul mai mare dintre băieți le ia pe cap de-a tîrnă pînă jos. Și merg din casă în casă pe la oameni și fiecare scoate o găleată de apă și aruncă pe el. Merg pe drum cîntînd :

Ploaie, Doamne, ploaie
Pămînt să se moaie
Ploaie cu ciubărul
Să se ude părul
Ploaie cu găleata
Să se ude vatra
Rodul să rodească
Cucuruz să crească
Spicul cît voinicul
Rodul cît norodul
Să se umple podul" [37].

I. Conea crede că termenul *bloj* este același cuvînt cu *boj* sau *boz*, numele unei cunoscute plante (*Sambucus ebulum* sp. *Ebulus humile*). Noi aducem în sprijinul acestei ipoteze cîteva exemple hotărîtoare. Mai întîi, pe teren : la Nucșoara, mai demult, blojul era acoperit cu frunze din planta numită boz [38]. Apoi faptul că această plantă, o varietate de soc, este folosită ca mască și în obiceiul paparudelor, cu care „blojul" era înrudit [39]. Dar argumentul cel mai concludent, am putea spune hotărîtor, care trădează originea termenului „bloj", este păstrarea denumirii sale, la Păucinești, ca obicei („bozu"). Iată cum este descris de I. Pop Reteganul : „Vara cînd e secetă mare se adună vreo doisprezece copii din sat și îmbracă din cap pînă în tălpi pe un copil mai zdravăn în frunze din planta numită boz. Cu stîlpări de boz îi acoperă capul de tot, grumazul de tot, jur împrejur tot trupul, picioarele pînă sub tălpi. Bozul îl leagă cu ață de băiat. Băiatul așa este de plin de boz de nici nu vede, ci alții îl conduc de mînă. Încep apoi de undeva și parcurg toate ulițele satului, mergînd de-a lungul uliței, toți doisprezece strigă din răsputeri, pe un glas :

Ploaie, Doamne, ploaie!
Cerne cu ciurelul
Toarnă cu ciubărul
Pe fîntîna seacă,
Ne umple de apă.

[36] I. Conea, *Om și natură în Țara Hațegului*, p. 129.
[37] Inf. Moș Iustin, n. 1924, 62 de ani, Nucșoara ; Barbu Sofia Mălăiasca, n. 1913, 73 de ani, Nucșoara.
[38] Inf. Albu Zamfira, n. 1917, 69 de ani, Nucșoara.
[39] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, București, 1885, republicat în 1982, p. 243.

https://biblioteca-digitala.ro

Bumburel de-argint
Ploaie pe pămînt
Bumburel de aur
Ploaie din balaur;
Rodul pînă-n pod
Spicul
Cît voinicul.

Mai din fiecare casă iese cîte o muiere cu o găleată de apă și o aruncă pe Boz, apoi dăruiește Bozul cu un ou. Gazda cu fîntîna aruncă pe Boz cîte trei găleți de apă din fîntînă și-l dăruiește cu trei ouă"[40].

Versurile de chemare a ploii care se foloseau cu acest prilej au fost interpretate ca o invocare, pe timp de secetă, a străvechii divinități urano-solare, declanșatoare a ploii[41]. Acest obicei, întîlnit la Păucinești, se numește astăzi „blojul", fiind identic cu „bozul", denumirea inițială a obiceiului.

Din aceste exemple se observă că „blojul" este în Țara Hațegului identic cu paparudele din alte zone etnografice românești. Prin urmare, la denumirile dialectale ale paparudelor: *papalugă* (Moldova), *păpăruie* și *băbăruță* (Transilvania), *păpărugă* (Banat), *băbărugă* și *dodoliță* (Bihor), *matahulă*[42] (Transilvania), *papalugaia*, *babatută*, *babarudă*, *buduroasă-roasă* (Transilvania), *peperuie* (Banat), *dodoloaie*, *malancă* (Bucovina)[43] mai adăugăm și pe cea de „bloj" din Țara Hațegului.

Întocmai ca și matahulele, care sînt atît măști antropomorfe la sărbătorile de iarnă (Vaidei, com. Romos, jud. Hunedoara), dar, în același timp, și măști-costume fitomorfe la obiceiurile de secetă, și „blojul" este o dublă mască: antropomorfă și fitomorfă.

În județul Hunedoara, am arătat că una din denumirile dialectale ale paparudelor este *băbăruța* sau *Băbăruța-ruța* (prin paranomază, la Mesteacăn și Lunca Cernii, din regiunea Pădurenilor, zonă limitrofă Țării Hațegului, am găsit acest obicei numit *ruța* — de la *băbăruță-ruță*).

Datina paparudelor este cunoscută și la popoarele vecine, sub numele de *peperuda*, *peperuga*, *dodola* sau *rosomanca* (bulgari), *proporuse* și *dódole* (sîrbi), *pirpiruna* (la românii macedoneni), *pipieruga* și *perpeira* (greci)[44]. Împingînd cercul comparatistic la aria indo-europeană, etnograful J. Frazer citează un obicei similar în India occidentală, numit *Regele ploii*: „La Poona, în India, cînd este nevoie de ploaie, băieții îmbracă pe unul din ei numai cu frunze și îl numesc Regele ploii. Merg apoi în toate casele satului; stăpînii sau nevestele lor îl stropesc pe Regele ploii cu apă, împărțind tuturor de-ale gurii de tot felul; după ce au fost vizitate toate casele, îl dezbracă pe Regele ploii de costumul său de frunze și se face o petrecere cu merinde adunate"[45].

[40] O. Densuseanu, *op. cit.*, p. 286.

[41] M. Valea, A. Nistor, *Unele considerații cu privire la obiceiuri străvechi românești*, în „Sargetia", X, 1973, p. 380.

[42] I. A. Candrea, *Privire generală asupra folklorului român în legătură cu al altor popoare*, Universitatea din București, 1933 — 1935, p. 352 (curs litografiat).

[43] R. Vulcănescu, *Măștile populare*, p. 418.

[44] I. A. Candrea, *op. cit.*, p. 353.

[45] J. G. Frazer, *The Golden Bough*, vol. I, partea I, London, 1955, p. 273 — 274; versiune românească, București, Editura Minerva, 1980, vol. I, p. 225 — 226.

https://biblioteca-digitala.ro

În țara noastră, obiceiul cu masca de frunze este de origine tracică, amintind de „leneele" care se sărbătoreau la culegerea strugurilor, măștile vegetale reprezentîndu-l pe Linos — zeul vinului și al teascului — întruchipat ca o „hipostază a lui Dionysos" [46].

În concluzie, obiceiul „blojul" din Țara Hațegului trădează vechi practici de magie simpatetică și apotropaice, întruchipat fie ca o mască antropomorfă (iarna, primăvara), fie fitomorfă (vara), supraviețuind ca o reminiscență a vechiului cult dionisiac practicat de populația tracodacă și păstrat pînă astăzi.

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

● **INEDITE LA UN MONUMENT AL LIRICII FOLCLORICE ROMÂNEȘTI.** *Cîntecele populare românești din Bucovina* sînt „cea mai mare colecție de folclor românesc antebelic și, pînă azi, cea mai amplă colecție regională" [1], remarca istoricul folcloristicii naționale și editorul Iordan Datcu, însă, datorită tiraniei istoriei, nu a fost valorificat decît circa 11% din materialul cules cu aproape un secol în urmă. Manuscrisul, cuprinzînd 10 000 de poezii și 2 250 de melodii, a fost alcătuit, începînd din noiembrie 1906 și pînă în 1914, de un colectiv numeros format din intelectuali și țărani români din Țara de Sus și comentat, în germană, de Mathias Friedwagner, profesor de filologie romanică și istoria literaturii la Universitatea din Cernăuți. Numeroase aspecte inedite în legătură cu geneza și organizarea acestui „frumos monument al spiritului poetic folcloric al românilor din Bucovina" [2], vremelnic ocupată de Imperiul austriac, le-am descoperit în mai multe epistole ale coordonatorului, redactate în limba germană, ce se află în Fondul memorial-documentar „S. Fl. Marian" din Suceava.

De cum a sosit la Cernăuți, M. Friedwagner s-a străduit, fără succes, să-și determine studenții să adune cîntece populare românești. În 1906, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice din Viena a hotărît să realizeze o colecție din cîntecele folclorice ale tuturor popoarelor din imperiu. Coordonator al volumului de folclor românesc a fost numit Friedwagner. În acest scop i s-au pus la dispoziție 1000 de coroane și i s-au dat indicații cu privire la componența colectivului de lucru.

Neputînd singur grupa în jurul său forțele necesare, Friedwagner a apelat la influența și prestigiul științific de care se bucura folcloristul și etnograful S. Fl. Marian. De cum a primit adresa forurilor imperiale, romanistul german l-a și informat pe profesorul sucevean, rugîndu-l să participe la alcătuirea culegerii sau să conducă colectivul de lucru. În acest sens, la 11 martie 1906, Friedwagner îi scria : „Recent a sosit ordinul ministrului cu invitația să binevoiesc a mă pune, aici în Bucovina, în fruntea unui comitet de acțiune în vederea acestui scop. Comitetul de acțiune urmează să cuprindă șase-opt membri. Totodată, sus-numitul ordin indică cîțiva domni care poate că ar intra în componența lui. Înainte de alcătuirea comitetului, aș dori să-mi știu asigurată indispensabila d-voastră colaborare. Permiteți-mi, deci, rugămintea pe care am vrut să o fac de curînd și la Suceava, dar, din păcate, nu v-am întîlnit. Rugămintea este să mă ajutați a culege și selecta. Fără membri într-adevăr activi nu mi-aș putea lua o sarcină atît de grea și ar trebui iarăși să renunț la alcătuirea comitetului. Este vorba mai întîi de textele cîntecelor, apoi de melodii. În calitate de cunoscător al muzicii, mi-a fost indicat domnul coleg al d-voastră, profesorul Constantin Popovici. N-ați vrea să vorbiți cu dînsul și să-i cîștigați colaborarea? Vreau să mai invit pe prea cucernicul D. Dan, pe inspectorul Simionovici, pe compozitorul Teodor Flondor, pe George Mandicevschi, maestru de muzică la Seminar, pe prof. Bodnărescu și pe adjunctul tribunalului, Temistocle Bocancea. Sau poate că ați ști d-voastră vreun sprijin mai cu experiență? Dacă acceptați, aș veni personal la Suceava pentru a discuta toate celelalte. Ca să refuzați consider că este exclus, avînd în vedere caracterul național și patriotic al întreprinderii. Sînt, de asemenea, dispus să-mi depun mandatul și să vă propun ministrului ca președinte" [3].

[46] R. Vulcănescu, *Măștile populare*, p. 97.

[1] Iordan Datcu, S. C. Stroescu, *Dicționarul folcloriștilor. Folclor literar românesc*. Cu o prefață de Ovidiu Bîrlea, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979, p. 199.

[2] M. Friedwagner, scrisoare inedită în limba germană către S. Fl. Marian, din 16 martie 1906, Fondul memorial-documentar „S. Fl. Marian", Suceava, inv. nr. 625.

[3] *Ibidem*, din 11 martie 1906, inv. nr. 624.

https://biblioteca-digitala.ro

Ivindu-se o nouă ocazie de a se valorifica bogăția artistică a poporului român, folcloristul Marian acceptă, iar Friedwagner se grăbește să-i mulțumească. „Pentru amabila d-voastră scrisoare vă exprim, din toată inima, mulțumirea mea. Colaborarea d-voastră va ajuta la îndeplinirea în bune condiții a lucrării care-i plină de dificultăți ce nu vi le ascund nicidecum. Oricum, vor trece mai mulți ani pînă se vor realiza toate complet. Pentru partea muzicală vreau să-l rog pe domnul Mandicevschi de la Seminarul mitropolitan ; poate mă vor ajuta și domnul Severin Procopovici și alții" [4].

În continuare, romanistul Matthias Friedwagner îi explică lui Marian modul de lucru al membrilor comisiei de stringere a materialului literar și muzical, care va alcătui structura lucrării proiectate. „Deocamdată e vorba să se completeze cataloagele, mai pe scurt să se definitiveze materialul. Cu aceasta va trece un an. Apoi urmează selectarea, ordonarea și înmănuncherea elementelor înrudite, compararea și elaborarea opiniilor critice cu diverse variante ale redactării. Aici pot interveni cu forțele mele. Totdeauna însă mă voi bizui pe sfatul experimentat al Domniei voastre acolo unde voi întîmpina greutăți. Dacă toți se vor ajuta reciproc, atunci se va realiza un frumos monument al spiritului poetic popular al românilor din Bucovina, monument demn de a fi dat la iveală. Munca e încă grea și de durată. Deocamdată vrem, în spiritul directivelor date, să culegem tot ceea ce-i accesibil. Nimeni să nu fie trecut cu vederea dintre acei ce au contribuit cu ceva. Fiecare nume va fi arătat pe lîngă fiecare cîntec. Eu însumi nu vreau să mă împăunez cu munca altora. Sper că îmi va fi cu putință ca încă înainte de Paști să vin la Suceava pentru o convorbire" [5].

Pînă la 25 martie 1906, Friedwagner a trimis ministrului de la Viena lista cu propunerile pentru comisie, iar la 23 iulie 1906, guvernul ducatului Bucovina, prin adresa nr. 20 732, îl anunță pe S. Fl. Marian că a fost numit membru al comisiei de stringere a cîntecelor populare românești condusă de romanistul de la Universitatea din Cernăuți.

Președintele comisiei a întocmit un chestionar, iar înainte de a-l tipări, l-a trimis lui Marian și Gustav Weigand pentru a-l îmbunătăți. Cu privire la modul de organizare, Friedwagner îi scria lui Marian : „Eu voi fi la finele lui octombrie în Suceava să continuăm convorbirea noastră. Ministrul vrea să plătească parale, așa că sper să putem pleca împreună, mai ales în sate, pentru a face colecția noi înșine. Voi dispune să fie tipărite pentru Bucovina 1000 de exemplare din broșura indicată, să se traducă în limba română. Sînt de aceeași părere cu dumneavoastră. Poate că vom obține un fonograf pentru melodii. Sînt de acord cu dumneavoastră că nu trebuie să se introducă semne străine, pentru a nu se naște confuzii. Îmi iau permisiunea de a vă trimite instrucțiunile spre binevoitoarea dumneavoastră părere, înainte de a le da la tipar. Cred că-i bine ca totul să se facă cît mai desăvîrșit și, ca de fiecare dată, să se anexeze, pentru Bucovina, exemplele. Astfel, orice profan va putea așterne pe hîrtie un dialect. Vreau să-i scriu și profesorului Weigand după ce d-voastră îmi veți restitui proiectul. Sistemul nostru este mai limpede și mult mai clar și reproduce destul de limpede caracterul dialectal, după cum cred. Precum puteți constata și singur, n-am lăsat deoparte amabila dumneavoastră sugestie" [6].

După nouă luni de căutări și tatonări, Matthias Friedwagner a reușit ca la 11 noiembrie 1906 să deschidă ședința de constituire a Comitetului pentru adunarea cîntecelor populare românești, în una din sălile Facultății de Filologie a Universității din Cernăuți, și să dezbată programul pe care apoi îl va înainta Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice din Viena.

Pe baza chestionarului întocmit de M. Friedwagner și completat de S. Fl. Marian și Gustav Weigand s-a trecut la adunarea desfășurată a cîntecelor populare românești din ducatul Bucovinei. Deși culegerea rezultată a fost gata în preajma izbucnirii primei conflagrații mondiale, manuscrisul ei a străbătut și continuă să parcurgă o cale sinuoasă, fără a vedea integral lumina tiparului. În timpul celui de al II-lea război mondial, coordonatorul colecției a selectat, reproducînd științific, 943 de poezii și 380 de melodii repartizate în 33 de capitole tematice. Volumul de folclor românesc este însoțit de o prefață și comentarii în limba germană și de un util aparat critic (note, variante, bibliografie, glosar, indice de nume, localități, teme, motive etc.). Valorificarea parțială a importantei colecții lirice folclorice s-a concretizat în *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina*. I. Band : *Liebeslieder*, herausgegeben von dr. Matthias Friedwagner, 1940, Würzburg, Konrad Triltsch Verlag, XLIII + 596 p. + 6 portrete + o hartă.

Manuscrisul culegerii inedite de *Cîntece populare românești din Bucovina*, după o îndelungă absență, a revenit în țară și își așteaptă prețuirea deplină pe care o merită cu prisosință. *(Paul Lcu)*

[4] *Ibidem*, din 16 martie 1906, inv. nr. 625.
[5] *Ibidem*.
[6] *Ibidem*, din 11 septembrie 1906, inv. nr. 267.

https://biblioteca-digitala.ro

PROFESORUL GHEORGHE PAVELESCU LA 75 DE ANI

BORIS ZDERCIUC

La începutul acestui an, în luna mărțișorului și a echinocțiului de primăvară, profesorul Gheorghe Pavelescu, etnograf și folclorist, împlinește vîrsta de 75 de ani, prilej de sinceră bucurie la acest frumos jubileu atît pentru sărbătorit, cît și pentru cei ce-l cunosc și prețuiesc, dar și moment de bilanț, de cumpănă și retrospectivă privind cele peste cinci decenii de susținută și rodnică activitate în studierea culturii populare românești.

După cum rezultă din datele biografice, Gheorghe Pavelescu a manifestat înclinații pentru creația populară încă de pe băncile liceului. Apoi, pe măsura însușirii și aprofundării unei pregătiri de specialitate tot mai temeinice, își lărgește aria preocupărilor, abordînd, cu o remarcabilă competență, o tematică diversă din domeniul etnografiei, artei populare și, mai ales, al folclorului. Apreciind în ansamblu opera sa științifică, putem afirma cu deplină îndreptățire că, printre specialiștii care s-au consacrat cercetării culturii noastre populare în ultimii 50 de ani, numele lui Gheorghe Pavelescu se înscrie cu majuscule. Lucrările sale, mai ales cele din domeniul folclorului magic la români, își păstrează pînă astăzi valoarea lor teoretică și metodologică, constituind veritabile studii de referință în materie.

Gheorghe Pavelescu s-a format și dezvoltat ca om de știință în perioada dintre cele două războaie mondiale, epocă ce a marcat o puternică înflorire a științei și culturii din țara noastră, în general, a științelor social-umanistice, cu deosebire. Înfăptuind un ideal secular, Marea Unire de la 1 Decembrie 1918 a stimulat dezvoltarea științei și a culturii, descătușînd inițiativele și forțele creatoare ale națiunii. Un loc de seamă în efortul acesta general de făurire a unei culturi naționale unitare l-a ocupat studierea și cunoașterea tradițiilor culturale ale poporului român, a vieții satului și a culturii țărănimii, ca o componentă importantă a culturii naționale. În perioada aceasta ia naștere și-și desfășoară activitatea Școala sociologică din București a profesorului Dimitrie Gusti, mpînzind toată țara cu echipele sale monografice multidisciplinare, se înființează catedra de etnografie și folclor cu profesorul Romulus Vuia la Universitatea din Cluj, apar numeroase periodice consacrate studierii culturii populare, printre care și „Anuarul Arhivei de Folclor a Academiei Române", se organizează muzee de etnografie și de artă populară, se creează catedra de filozofie a culturii la Universitatea din Cluj, catedră care dă, prin titularul ei, filozoful Lucian Blaga, o nouă perspectivă în interpretarea culturii populare.

Firește că tabloul cultural-științific al epocii, atît sub raportul orientărilor și curentelor social-umanistice, cît și sub raportul structurilor instituționale corespunzătoare, este mult mai amplu și diferențiat.

REF, tom 35, nr. 3—4, p. 269—275, București, 1990

https://biblioteca-digitala.ro

Am notat numai acele evenimente și acțiuni care, după cît se pare, sînt implicate mai direct în formarea și modelarea concepției lui Gheorghe Pavelescu, în determinarea orientării sale științifice, cel puțin în prima parte a activității sale.

Îl cunosc și-l prețuiesc în mod deosebit pe profesorul Gh. Pavelescu. Am colaborat cu Domnia sa între anii 1948 și 1951, ca asistent, la catedra de etnografie de la Universitatea din Cluj. Încercarea pe care o fac de a contura un profil lui Gheorghe Pavelescu, cu prilejul împlinirii vîrstei de 75 de ani, este o expresie a aprecierii mele și sper ca tabloul creionat să redea cît mai exact imaginea omului de știință.

Gheorghe Pavelescu își trage obîrșia de pe Valea Sebeșului, din vecinătatea sudică, montană, a acesteia. Zonei natale, de o remarcabilă bogăție și originalitate a creațiilor în domeniul culturii populare materiale, sociale și spirituale, Gheorghe Pavelescu i-a consacrat o bună parte din preocupările sale științifice. Săsciorii și Lazul, Șugagul, Dobra și Lomanul — sînt doar cîteva din reperele etnografice de mare atracție din această zonă. A văzut lumina zilei la data de 18/31 martie 1915 în satul Purcăreți, „sat de munte, ciobănesc", cu povîrnișuri și înălțimi, cu gospodării risipite, „la adăpost de tumulturile istoriei", cum caracteriza Lucian Blaga această străveche așezare pastorală. Se pare că mediul natural și cadrul de viață social-culturală, puternic impregnată de tradiție în toate compartimentele ei, au constituit un prim factor care a orientat interesele și preocupările științifice ale lui Gheorghe Pavelescu înspre etnografie și folclor.

Școala primară — 5 clase — o face în satul natal, iar studiile secundare la Sebeș (gimnaziul) și la Liceul „Aurel Vlaicu" din Orăștie, luîndu-și examenul de bacalaureat în anul 1936. Ca elev de liceu la Orăștie se ocupă intens de culegerea folclorului, colaborînd la „Arhiva de Folclor" din Cluj.

În anul 1936 se înscrie la Facultatea de Filozofie și Litere a Universității din Cluj, urmînd cursuri de filozofie, psihologie, sociologie, estetică literară, limba română, etnografie și folclor, istoria artelor, trecînd examenul de licență în 1940 în specialitățile sociologie rurală, filozofie și estetică literară.

Între anii 1940 și 1945 Gheorghe Pavelescu realizează o performanță de excepție. Pe bază de cercetări de teren și prin consultarea unei bogate bibliografii elaborează trei lucrări științifice și susține trei examene de doctorat, după cum urmează:

— iunie 1942, doctorat în filozofie la Universitatea din București, specialitatea „sociologie", cu lucrarea *Cercetări asupra magiei la românii din Munții Apuseni* în fața unei comisii formate din profesorii: Dimitrie Gusti, Mihai Ralea și Nicolae Cartojan;

— octombrie 1942, doctorat în filozofie la Universitatea din Cluj — Sibiu, specialitatea „filozofia culturii", prezentînd lucrarea *„Mana în folclorul românesc" — contribuții pentru cunoașterea magicului*, în fața unei comisii alcătuite din Lucian Blaga, Emil Petrovici, D. D. Roșca, Constantin Sudețeanu;

https://biblioteca-digitala.ro

— iunie 1945, al treilea examen de doctorat, tot la Universitatea din Cluj — Sibiu, la specialitatea „etnografie și folclor", cu lucrarea *Cercetări folclorice în sudul județului Bihor*, comisia fiind formată din profesorii Romulus Vuia, Emil Petrovici, Lucian Blaga și Constantin Daicoviciu.

Notăm că toate lucrările prezentate ca teze de doctorat au fost apreciate, ca și lucrarea de licență de altfel, cu calificativul „Magna cum laude". Referatele conducătorilor științifici, ca și ale unor membri din comisiile de doctorat, sînt pline de considerații laudative, scoțindu-se în evidență originalitatea și interesul major al problematicii abordate, calitățile de „foarte harnic și pasionat cercetător în domeniul folclorului românesc" ale autorului lucrărilor. Lucian Blaga subliniază „bogăția materialului ilustrativ, uneori foarte nou... adunat... în diferite regiuni, ...concluziile teoretice mai generale la care domnul Pavelescu ajunge în lucrarea sa bine gîndită de la început pînă la sfîrșit" relevînd impresionanta listă bibliografică, „poate cea mai vastă ce s-a făcut pînă acum la noi în legătură cu problema de față" [este vorba de lucrarea *„Mana în folclorul românesc" — contribuții pentru cunoașterea magicului* — n.n., B. Z.]. Bibliografia publicată în ediția din 1944 (Sibiu) cuprinde 18 pagini, în care, pe lîngă lucrările de specialitate din literatura națională și străină, sînt evidențiate zeci de manuscrise aflate în diferite colecții de folclor. În propunerea pentru premiul „C. Rădulescu Codin" al Academiei Române a lucrării *„Mana în folclorul românesc" — contribuții la cunoașterea magicului*, profesorul Dumitru Caracostea, relevînd calitățile studiului, își exprima și „speranța că autorul va stărui într-o specialitate atît de strînsă de cunoașterea poporului". De aprecieri elogioase s-au bucurat și celelalte două teze de doctorat.

Așadar, în 1945, la vîrsta de numai 30 de ani, Gheorghe Pavelescu avea o poziție științifică de prestigiu, întemeiată pe trei diplome obținute în urma unor remarcabile lucrări elaborate, în principal, pe baza materialului de teren recoltat din zone de mare interes etnografic și a numeroaselor studii și articole din domeniul etnografiei, folclorului și artei populare, publicate în diferite reviste de specialitate.

Activitatea profesională a lui Gheorghe Pavelescu s-a desfășurat, cu deosebire, în învățămînt — în învățămîntul secundar și în învățămîntul superior. În anii de început ai vieții profesionale a lucrat ca asistent, ca profesor suplinitor și apoi în calitate de titular la catedra de etnografie la Universitatea din Cluj (1943—1951), iar din 1970 pînă la pensionare (1980) a ocupat un post de conferențiar la Facultatea de Filologie și Istorie din Sibiu, susținînd cursuri de literatură universală și comparată, folclor, estetică ș.a. În intervalul 1952 — 1972 a funcționat în învățămîntul secundar, ca profesor de limba română la Sebeșul de Jos, Sălișteș, Cisnădie, Sibiu. Paralel cu activitatea didactică, în anii '40 — '50 a lucrat și în muzeografie ca asistent și director la Muzeul Etnografic din Cluj, ca director al Muzeului de Artă Populară din București, ca inspector de specialitate pentru muzee la Comitetul Așezămintelor Culturale. Reamintim, de asemenea, contribuția sa în organizarea și coordonarea activității Cercului monografic din Cluj (1937 — 1940), a Societății de etnografie și folclor din Cluj (1947 — 1950), colaborarea la Socie-

https://biblioteca-digitala.ro

tatea de Științe Filologice — Filiala Sibiu (1952 — 1978), participarea în Consiliul științific al Muzeului Brukenthal din Sibiu, coordonarea activității Asociației Folcloriștilor și Etnografilor din județul Sibiu, al cărei președinte este și în prezent.

Activitatea didactică a profesorului Gheorghe Pavelescu, fie în învățămîntul secundar, fie în cel universitar, s-a împletit organic cu cercetarea științifică. Cadru didactic și cercetător științific sînt cele două componente inseparabile ale profilului său profesional. Preocupările pentru studierea, cunoașterea și interpretarea fenomenelor de cultură populară tradițională românească, pentru dezvăluirea trăsăturilor specifice și a funcției acestora în viața și mentalitatea comunităților sătești se manifestă de timpuriu în activitatea sa, în orice caz înainte de a începe activitatea profesională propriu-zisă. Pe parcursul celor peste 50 de ani de muncă științifică (de cercetare și elaborare de lucrări), Gheorghe Pavelescu a îmbrățișat o tematică etnografică diversă, nota dominantă constituind-o, totuși, orientarea spre domeniul culturii spirituale. „Se pare că folclorul este partea cea mai rezistentă din activitatea mea", se autocaracterizează Gheorghe Pavelescu într-una din scrisorile sale. Îl preocupă istoria etnografiei românești, situația cercetărilor în acest domeniu, arta populară, obiceiurile, medicina populară, credințele și superstițiile, literatura populară etc.

Pentru concepția sa asupra etnografiei ca știință, a vocației acestei discipline în cunoașterea și caracterizarea unui popor, asupra teoriei și metodologiei cercetării în domeniul culturii și vieții poporului, sînt relevante două articole pe care le-a publicat încă în perioada formării sale ca specialist. Este vorba de articolul *Etnografia românească din Ardeal în ultimii douăzeci de ani (1919—1939)*, publicat în „Gînd românesc", nr. 10—12, 1939, și de nota intitulată *Necesitatea unui institut pentru studiul poporului român*, publicată în „Transilvania", nr. 1, 1944.

Articolul din „Gînd românesc" reprezintă o analiză atentă, responsabilă și destul de amplă a activității etnografice din Ardeal pînă la cel de al doilea război mondial, vizînd atît cadrul instituțional, cît și rezultatele. Enumerarea faptelor care intră sub incidența cercetării etnografice duce la constatarea că autorul articolului are o viziune integralistă asupra etnografiei, care cuprinde în cîmpul investigației sale întregul domeniu al culturii și vieții populare : material, social și spiritual. Făcînd bilanțul cercetărilor de etnografie din Ardeal în perioada luată în considerare, se apreciază că e vorba „de o activitate mai mult variată și întîmplătoare, decît coordonată" (p. 14 din extras). Se remarcă faptul că multe capitole importante cum sînt ocupațiile, obiceiurile, superstițiile, mentalitatea etc. nu au fost studiate îndeajuns, deși „sînt cele mai expuse transformărilor" (p. 14). Se reproșează cercetărilor de etnografie și folclor o prea accentuată preocupare pentru culegerea de material, aceste discipline transformîndu-se în științe ale „reținei", dar lipsindu-le spiritul. Or, susține Gh. Pavelescu, „cultura populară este, în primul rînd, suflet, ce se învesmîntează în *anumite forme materiale*, pe care și le *creează*. Cercetătorul ei nu se poate mărgini numai la studiul acestor forme materiale, fără să înțeleagă și sufletul care le-a dat naștere. Pentru aceasta retina și fonograful nu sînt suficiente — materia trebuie străbătută *de spirit, de cît mai mult spirit*" (p. 15 din extras ; sublinierile aparțin autorului).

https://biblioteca-digitala.ro

Această observație formulată de autor, privind analiza și interpretarea naturii fenomenelor de cultură populară, reflectă, în mod evident, influența gîndirii filozofului Lucian Blaga, influență care a avut darul să impulsioneze cercetările de cultură și artă populară, dîndu-le o nouă perspectivă și finalitate.

În nota publicată în revista „Transilvania" cu privire la necesitatea unui institut pentru studiul poporului român, Gheorghe Pavelescu pledează pentru organizarea unui institut al cărui scop să fie „cercetarea poporului român sub toate aspectele sale" (p. 93), deoarece „poporul fiind cea mai complexă ființă organică trebuie studiat în mediul său natural și din cît mai multe perspective ale diferitelor științe numite antropologice, etnologice sau sociale". Pentru a avea o „icoană" a ceea ce este poporul român, pentru a ne cunoaște „Țara și Neamul", „nu cercetarea izolată a diverșilor specialiști care *eo ipso* au perspective limitate, ci cercetarea integrală, coordonată, de specialiști care se consultă reciproc asupra aceleiași probleme cu multiplele-i aspecte, *constituie adevăratul drum spre cunoașterea neamului*" (p. 93 ; subl. n., B.Z.).

Ne-am oprit asupra acestor două texte nu atît pentru faptul că ele aparțin perioadei de început în formarea și activitatea științifică a profesorului Gheorghe Pavelescu și nici pentru că în această etapă de sfîrșit al deceniului al patrulea și de început al deceniului al cincilea al secolului nostru Domnia sa a elaborat și publicat studii și lucrări care-l definesc ca un cercetător valoros, cu reale perspective, ca „o speranță", cum se exprima Dumitru Caracostea. Ne-am oprit la ele, înainte de toate, pentru că ni s-a părut că aceste două texte ne dau o imagine mai exactă asupra concepției sale privind obiectul și domeniul etnografiei, așa cum rezultă din analiza pe care o face în articolul publicat în revista „Gînd românesc" și asupra structurii instituționale ideale și, mai ales, a *metodei de cercetare* în domeniul culturii populare, așa cum se desprinde din nota publicată în revista „Transilvania". După cum s-a văzut mai sus, argumentînd necesitatea unui institut pentru studiul poporului român, Gheorghe Pavelescu pledează, totodată, pentru o abordare *interdisciplinară* a domeniului, pentru o cercetare integrală, coordonată, cercetare în cursul căreia specialiștii să se poată consulta reciproc „asupra aceleiași probleme cu multiplele-i aspecte". Iată, dar, teoria Școlii sociologice din București, teoria cercetării monografice, multidisciplinare, a cărei experiență era cunoscută tînărului, pe atunci, Gheorghe Pavelescu, este formulată la nivel de principiu, *de cercetare interdisciplinară structurală*, ca să ne exprimăm în terminologia actuală a teoriei interdisciplinarității. Această idee de mare actualitate este afirmată ca atare, acum 50 de ani, de un etnograf român. Este, cred, consecința contactului direct cu profesorul Dimitrie Gusti și, mai ales, cu Traian Herseni, teoreticianul „îndrumărilor" pentru monografii sociologice.

Preocupările în domeniul magiei, domeniu pe care Gheorghe Pavelescu l-a abordat frontal și care, după cît se pare, a constituit marea sa pasiune, s-au concretizat în două lucrări importante : *Cercetări asupra magiei la românii din Munții Apuseni* și *Mana în folclorul românesc — contribuții pentru cunoașterea magicului*. Prima lucrare, publicată în cadrul Institutului Social Român, se întemeiază pe cercetările efectuate în vara

https://biblioteca-digitala.ro

anului 1939 în 40 de sate din Munții Apuseni, completate cu unele „mici investigații", cum le califică autorul, în așezările din jurul Vașcăului și în cîteva sate din Cîmpia Transilvaniei de la poalele Munților Apuseni, investigații efectuate în anul următor. La apariție, acum aproape o jumătate de veac, cele două lucrări au marcat un moment de seamă atît prin extinderea interesului științific asupra unui domeniu oarecum neglijat al culturii populare — credințe, superstiții, descîntece, datini etc. —, cît și prin metodologia cercetării și interpretarea creațiilor din acest domeniu. Relevînd importanța pe care o are componenta magică în mentalitatea rurală, alături de componenta religioasă și de cea empirică, Gh. Pavelescu subliniază „perspectiva falsă" din care erau abordate, de predecesorii săi, credințele și superstițiile, fiind considerate ca niște relicve, ca „supraviețuiri" ale unor culturi dispărute. Cercetarea atentă și aprofundată dezvăluie faptul că „superstițiile, credințele și obiceiurile magice sînt elemente *vii*, care se încadrează într-un tot organizat", pe care autorul îl denumește *viziune magică*, fără de care nu pot fi înțelese și apreciate la adevărata lor valoare (*Cercetări asupra magiei*, p. 10).

Dacă, în ceea ce privește metoda de cercetare, Gheorghe Pavelescu valorifică în bună măsură experiența Școlii sociologice din București, sub raportul interpretării fenomenului magic, a funcției sale în mentalitatea țăranului român, lucrările privind magia reflectă influența lui Lucian Blaga, care în perioada respectivă (1941) și-a publicat cartea *Despre gîndirea magică*. De altfel, în prefața la lucrarea *Mana în folclorul românesc*, Gheorghe Pavelescu declară deschis : „Nu mai puțin importante au fost pentru noi, în elaborarea acestui studiu — ca și a altora în domeniul magiei românești — îndemnurile și sfaturile personale primite din partea d-lui prof. Lucian Blaga".

Un sector al culturii tradiționale românești, care n-a fost ocolit de Gh. Pavelescu, este cel al artei populare, domeniu în care ne-a lăsat cîteva studii de valoare. Am în vedere lucrarea *Pictura pe sticlă la românii din Transilvania*, publicată în „Apulum", I, 1942 (Buletinul Muzeului din Alba-Iulia), în care sînt prezentate trăsăturile specifice ale artei iconarilor pe sticlă din Alba-Iulia, Lancrăm, Laz — important centru de icoane pe sticlă de pe Valea Sebeșului —, apoi studiul *Pasărea-suflet* apărut în „Anuarul Arhivei de Folclor", vol. 6/1942.

O substanțială culegere de studii, sub semnătura lui Gheorghe Pavelescu, a apărut la București, Editura Minerva, 1971, sub titlul generic de *Studii și cercetări de folclor*. Lucrarea cuprinde mai multe studii reunite în două grupe : „Pagini din istoria folcloristicii românești" și „Cercetări folclorice în sudul Transilvaniei". În această culegere sînt incluse cîteva studii de un real interes privind *Folcloriști saxo-români*, *Despre culegerea folclorului prin elevi* (partea întîi) și *Orizontul satiric al strigăturii în folclorul din sudul Transilvaniei*, *Balada populară în sudul Transilvaniei* și *Medicina populară în Mărginimea Sibiului* (partea a II-a). Am nominalizat aceste titluri din culegere pentru a sublinia faptul că prof. Gh. Pavelescu, mai ales în perioada a doua a activității sale (după 1950), a acordat o atenție sporită ținuturilor din sudul Transilvaniei, cu deosebire Văii Sebeșului și zonei Sibiului (zona Mărginimii Sibiului).

Ne oprim aici cu enumerarea și sumara comentare a operei scrise și publicate aparținînd profesorului Gheorghe Pavelescu, precizînd că

https://biblioteca-digitala.ro

lista lucrărilor sale este mult mai mare, totalizînd, după părerea noastră, în jur de 150 de titluri. În această cifră nu sînt cuprinse cursurile universitare redactate și lucrările de cercetare aflate încă în manuscris, după cît se pare destul de numeroase. De altfel, nici nu ne-am propus și nici n-am fi în măsură să realizăm o listă bibliografică completă și exactă, pentru că multe titluri le-am găsit numai în mențiuni bibliografice, unele dintre ele destul de sumare. Am notat o cifră — și sper că aproximația în plus sau în minus nu este semnificativă — cu intenția de a sugera că nu numai diversitatea tematică, dar și cuantumul operei este remarcabil.

Am menționat de cîteva ori, pe parcursul textului, etapa în care a fost realizată o lucrare sau alta. Aceste precizări sînt întemeiate pe observația ce se desprinde din considerarea întregului parcurs de pînă acum al rutei profesionale și științifice a profesorului Gheorghe Pavelescu. În adevăr, privind retrospectiv activitatea sa profesională și științifică, constatăm unele discontinuități, mai ales în privința muncii profesionale. Dacă pînă în 1951 se constată o corelație între profesie, de o parte, și vocație și pasiune, de altă parte, în acea perioadă domnul Pavelescu ocupînd, ca titular, catedra de etnografie la Universitatea din Cluj, după această dată, care a marcat, printr-o măsură arbitrară, și desființarea catedrei de etnografie și a predării etnografiei în învățămîntului superior, corelația dintre profesie, vocație și pasiune a fost perturbată. Profesional, domnul Gheorghe Pavelescu a trebuit să se reprofileze și să se adapteze cerințelor învățămîntului mediu și apoi diverselor specialități din învățămîntul superior (literatură universală, literatură comparată, estetică etc.). Preocupările și pasiunea pentru folclor au constituit elementul și puntea de legătură între cele două etape. Dar în cadrul acestor preocupări, locul principal l-au ocupat cele pentru folclorul literar, pentru istoria folcloristicii etc. Ele au îmbogățit, firește, gama tematică a muncii de cercetare științifică. În acest sens, profesorul Pavelescu avea, prin urmare, dreptate cînd afirma că studiul folclorului constituie partea cea mai rezistentă a activității sale.

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

• **INDICELE BIBLIOGRAFIC AL UNEI REVISTE CENTENARE.** La împlinirea unui secol de existență (1888—1988), "Journal of American Folklore", publicația Societății Americane de Folclor, a editat, în vol. 101, nr. 402 (oct. — dec. 1988), un indice complet și complex al revistei — *The Centennial Index*.

Elaborat de un mare număr de colaboratori, sub redacția lui Bruce Jackson, Michael Taft și Harvey S. Axlerod, *Indicele* de față prezintă o importanță deosebită nu numai pentru că pune la dispoziția celor interesați informațiile privitoare la *toate* contribuțiile apărute în cele aproape *400 de volume (numere)* ale revistei, de-a lungul celor *100 de ani de existență*, ci și pentru că propune și realizează un sistem de indexare și de referințe de o extremă complexitate, facilitînd identificarea și accesul rapid la oricare dintre materialele apărute în revistă de la apariție pînă în 1987.

Aceasta a solicitat, cum mărturisesc editorii, un efort financiar considerabil și o cantitate uriașă de muncă, chiar în condițiile utilizării celor mai moderne tehnici de lucru — computere, microprocesoare, tipărire cu laser etc. În intenția și viziunea editorilor, Indexul este „o lucrare organică, de tip umanist" ..., „o lucrare care crește din tradițiile unui mic grup unitar, pentru că forma și conținutul lui reflectă credințele pe care folcloriștii le păstrează despre propria lor societate și despre comunitatea lor de idei de un tip special" (p. 6).

https://biblioteca-digitala.ro

Tocmai din dorința de a înfățișa evoluția disciplinei. *Bibliografia* de față adoptă o manieră mai puțin uzitată, prima secțiune (și cea mai amplă) — *Serial Listings* (p. 51—292) — înregistrînd studiile, articolele, notele, recenziile etc. în ordinea în care au apărut ele de la vol. 1, nr. 1, 1888 pînă la vol. 100, nr. 398, 1987, fiecare articol căpătînd în această listă exhaustivă un număr de referință alcătuit din anul apariției și numărul de ordine deținut de acesta în anul publicării. O siglă arată dacă este vorba despre recenzii (prezentări) de cărți, discuri, filme etc. În paranteze se indică volumul, numărul și paginile în care apare materialul respectiv. Sînt transcrise apoi, exact ca în revistă, numele autorului și titlul materialului, după care urmează o detaliată prezentare a conținutului acestuia, în conformitate cu o listă de 10 categorii, judicios alcătuită (I. studii generale; II. istorie și teorie; III. literatură populară; IV. etnomuzicologie; V. credințe; VI. comportamente; VII. cultură materială; VIII. recenzii de cărți; IX. prezentări de filme, diapozitive și videocasete; X. prezentări de discuri și casete audio). În interiorul acestora apar subcategorii care circumscriu încă mai exact natura textului (materialului) indexat; spre exemplu, la III. literatura populară, subsecțiunea *A. narațiuni* cuprinde termenii: *1. poveste; 2. legendă; 3. istorisire; 4. povestire despre experiențe personale; 5. mit*, iar IV. *etnomuzicologie* cuprinde: *A. dans; B. muzică; C. instrumente muzicale.* O atenție specială este acordată localizării materialelor folclorice la care se face referință în textele indexate, cu precădere a celor provenind de la populațiile indigene, amerindiene.

Această descriere amănunțită a fiecărui material apărut în „J. A. F." este urmată de un *Indice de autori (Author Index)* (p. 293—320), în care fiecare nume este urmat de numărul de referință din *Serial Listings* de mai înainte.

A treia secțiune cuprinde un *Indice de materii (Subject Index)* (p. 321—418), extrem de analitic, cuprinzînd itemuri ca *acronim, aculturație, adaptare, adulter* etc.; nume de persoane la care se fac referințe în corpul revistei, dar care nu apar ca autori *(Aarne Antti, Abbot G. F., Abraham Roger D.* etc.); culturi, țări și popoare *(Africa, Afro-Americani, Algonkin, Ancient Greece, Ancient Rome* etc.), fiecare fiind urmat de numărul de ordine din aceeași *Listă serială*.

Ultima secțiune cuprinde un *Indice de titluri (Title Index)* (p. 419—502), toate materialele apărute în revistă fiind ordonate aici alfabetic, după titlu, și urmate de cifra de identificare din *Lista serială*.

Cei 9 655 de termeni înregistrați (studii, articole, materiale, recenzii etc.) permit o reconstituire a „istoriei disciplinei" — cum arată editorii — de la bucuria descoperirii obiectului însuși la încercarea de a-l defini și de a-i stabili granițele, folclorul fiind „probabil singura disciplină (știință) care își are, simultan, bazele în două domenii de cercetare științifică distincte"; la început acestea au fost antropologia și studiile literare, în anii din urmă aria s-a lărgit către științele sociale și umaniste. De unde concluzia că „Folclorul este, sau cel puțin ar putea să fie, una dintre marile discipline de sinteză" (p. 5—6).

Sigur că o revistă de specialitate, apărută neîntrerupt timp de un secol, reflectă nu numai evoluția disciplinei, dar, într-un fel, și personalitatea editorilor săi, a redactorilor care s-au succedat la conducerea ei. Astfel, în scurte, dar dense note biobibliografice redactate de Elizabeth F. Null, W. K. Mcneil și Lynn Pifer, strînse în cap. *Redactorii* **Jurnalului** (**The Journal's** *Editors*) (p. 20—50) sînt subliniate contribuțiile celor 17 redactori care au condus revista din 1888 pînă azi, anume William Wells Newell, Alexander Francis Chamberlain, Franz Boas — cea mai îndelungată prezență, 16 ani, 1908—1924 — Ruth Fulton Benedict, Gladys Reichard, Archer Taylor, Erminie Wheeler-Voegelin, Wayland Debs Hand, Thomas A. Sebeok, Richard M. Dorson, John Greenway, Américo Paredes, Barre Toelken, Jan Harold Brunvand, Richard Bauman și Bruce Jackson, actualul editor.

The Centennial Index se dovedește a fi nu numai o excelentă bibliografie a unei reviste centenare, un model în ceea ce privește funcționalitatea, atît prin descrierea analitică remarcabilă, cît și prin manevrabilitatea lesnicioasă, ci și un plin de învățăminte excurs în istoria și devenirea folcloristicii ca știință. *(Nic. Constant.)*

https://biblioteca-digitala.ro

PREOCUPĂRI CONTEMPORANE PRIVIND VALORIFICAREA TRADIŢIILOR ARTEI POPULARE ŞI MEŞTEŞUGURILOR ARTISTICE

OLGA HORŞIA

Complexitatea problemelor în domeniul vast al artei populare şi al meşteşugurilor artistice este dată de ordinul diferit al factorilor multipli implicaţi în evoluţia acestui fenomen şi, în acelaşi timp, este viu ilustrată de interesul sporit al discuţiilor abordate în ultimele decenii din punct de vedere sociologic, etnografic, estetic sau economic. Analiza este necesară şi utilă, concluziile teoretice fiind în măsură să elucideze, prin judecăţi de valoare, unele sau altele din aspectele pe care problematica meşteşugurilor artistice o ridică în societatea modernă.

Obiectul-produs al artei populare şi al meşteşugului artistic merită a fi receptat ca *document uman* capabil a comunica în timp un *mesaj social*. De aceea, produsele culturii populare şi ale meşteşugurilor artistice, ca parte integrantă a acesteia, tind a fi captate pe canale din ce în ce mai regularizate, devenind un domeniu de cercetare interdisciplinară, asupra ei aplecându-se, nu numai din curiozitate ştiinţifică, dar şi cu intenţii reformatoare sau cel puţin diriguitoare, antropologi, sociologi şi chiar futurologi atraşi de marile posibilităţi de predicţie pe care acest complex domeniu le oferă, uneori cu înşelătoare uşurinţă. Metodele de investigaţie ale acestora s-au adăugat celor tradiţionale folosite de etnografi, folclorişti, istorici de artă populară, muzeografi, care şi ei îşi continuă îndreptăţitele lor studii. Punctele de plecare, unghiurile de vedere şi mai ales perspectivele s-au schimbat şi s-au multiplicat însă spectaculos, sau poate că ar fi mai potrivit să spunem că sînt pe cale să se schimbe în mod spectaculos. Statisticile şi uneori complicatele sisteme tipologice de clasificare ale etnografilor nu mai constituie decît semne de recunoaştere şi linii de pornire ale schemelor complexe de acţionare calificate de specialiştii metodelor de intervenţie şi de acţionare care preiau unele domenii ale culturii populare şi le utilizează acolo unde ele pot fi „optimal" aşezate în practica vieţii cotidiene moderne. Firește, operaţia nu este deloc simplă; dimpotrivă, ea implică multe precauţii practice şi subtile distincţii teoretice şi metodologice, fără de care ar eşua într-o preluare sau transpunere plină de riscurile unei aventuri cu rezultate, cel mai adesea, neizbutite. Pentru că nu este vorba nici de a asigura continuarea existenţei unor fenomene sortite dispariţiei, care ar duce la o aglomerare inestetică şi absurdă de elemente sub care ar dispărea însuşi obiectul pe care l-am dorit prezervat, şi nici de lansarea lui *tale quale* în curentul vieţii moderne, în care ar fi o prezenţă nelalocul ei. Cu alte cuvinte, nu despre o reconstituire fidelă, arheologică a obiectului de artă este vorba. Problematica este mult mai complexă şi implică recunoaşterea unui fapt ce poate părea de-a dreptul surprinzător, pentru că întreg acest proces de revalorizare şi reîntroducere în circuitul vieţii a obiectului de artă populară nu se face de dragul restaurării folclorului şi nici la apelurile melancolice ale unei lumi care „a fost", ci este impus de desfăşurarea prezentului viu şi poate, şi mai mult, de al viitorului. Nu folclorul are nevoie de ajutorul înviorător al tehnicii vremurilor noi, ci oamenii tehnicii noi au nevoie, într-un fel anume, de folclor. Dintr-odată constatarea impune schimbări fundamentale de optică. Istoricii, folcloriştii şi etnografii îşi vor păstra, firește, atribuţiile lor de cercetare, dar cei ce vor hotărî ce şi cum să se ia din cultura populară şi în ce mod să fie valorificat acest vast rezervor al spiritualităţii contemporane, aceştia vor fi specialiştii ştiinţelor şi practicilor de ultimă oră, ai „environmentului" sau ai „ambientului", iar în materie de meşteşuguri ai „industrial design"-ului.

Sînt incluşi în aceste „specialităţi" de o uriaşă complexitate sociologi, istorici de artă, arhitecţi, proiectanţi, care încearcă să reconstruiască mediul natural şi social în funcţie de

— c 2240

https://biblioteca-digitala.ro

ultimele cuceriri ale tehnologiei. Şi nu este vorba numai de reconstrucţie, ci de crearea unui mecanism de continuă şi perfectă adaptabilitate a omului la natură şi a naturii la nevoile omului. Deodată cadrul pare a se fi lărgit enorm, în el luînd loc toată existenţa umană, inclusiv coordonatele temporale. Un asemenea tablou poate fi descurajator de vast, privit în ansamblu de către cei ce sînt chemaţi să organizeze preluarea culturii populare în cele mai potrivite forme de către societatea modernă.

În cultura populară şi deci şi în meşteşugurile artistice tradiţionale sînt încorporate valori „eterne" ale umanităţii în genere, legate de împlinirea nevoilor fundamentale ale omului, care sînt aceleaşi pe tot globul şi, în esenţă, aceleaşi din zorile omenirii pînă azi. Omul are nevoie de hrană, de îmbrăcăminte, de adăpost, şi cu aceasta se conturează limitele şi caracterele culturii populare materiale, dar omul simte şi nevoia de comunicare, în cuprinsul căreia limbajul frumosului este unul dintre cele mai generale prin conţinut şi dintre cele mai particularizante prin expresie şi formă, delimitîndu-se astfel domeniul culturii populare spirituale. Între cele două domenii întrepătrunderile sînt continue, puternice şi variate, fiind vorba în fond de una şi aceeaşi viaţă omenească, realitatea primordială şi fundamentală. Etnologic vorbind, casa este un adăpost şi se înscrie de bună seamă în domeniul culturii materiale, dar fiind de multe ori şi operă de arhitectură participă şi la configurarea culturii spirituale a grupului social respectiv. La fel pentru obiectele de ceramică, lemn sau textile, căci fiecare dintre ele au un aspect utilitar şi unul ţinînd de cîmpul aprecierii estetice. Cel care îmbină ambele aspecte într-un obiect unic, bivalent ca funcţie, este tocmai meşteşugarul, creator a nenumărate capodopere, totodată ale tehnicii şi ale artei. El este reprezentantul uneia din cele mai umane îndeletniciri, satisfăcînd nevoile fizice şi împlinind pe cele ale sufletului. O dată cu ivirea zorilor civilizaţiei, el a modelat mediul natural şi a înlesnit omului să pătrundă şi să folosească acest mediu şi, în acelaşi timp, pentru a-şi putea duce la capăt această vitală sarcină, el trebuia să cunoască varietatea nevoilor omeneşti. Făcînd aceasta el se alătură nu numai constructorilor de tot felul, dar şi artiştilor, poeţilor şi filozofilor. Nevoile omului se particularizează însă şi cer mereu alte răspunsuri adecvate diferitelor medii geografice şi, în acelaşi timp, se schimbă şi evoluează o dată cu diversificarea şi evoluţia vieţii sociale. Meşteşugarului i se cer mereu răspunsuri noi la situaţii permanent în schimbare şi totodată i se cer răspunsuri potrivite cu firea cutărui sau cutărui popor sau comunitate socială. Identitatea de esenţă a nevoilor umane capătă haine diferite, iar cel ce dă expresie specifică acestor răspunsuri este meşteşugarul. Vreme foarte îndelungată, meşterii şi creatorii de obiecte de artă populară, specializaţi sau nespecializaţi, potrivit diferitelor structuri şi niveluri ale dezvoltării sociale, au putut să ţină pasul cu transformările ivite în societatea în care trăiau. În momentul în care a apărut, să spunem, roata olarului sau, ca să venim la timpuri mai apropiate, în ziua cînd au început să se răspîndească instalaţiile tehnice ţărăneşti de măcinat cereale, de bătut dimiile sau de zdrobit minereul aurifer, folosind forţa apei sau a vîntului, meşterii satelor au avut răgaz să înveţe şi să se perfecţioneze timp de secole, aceste maşinării simple, rudimentare chiar, conţinînd în principiu cele mai moderne descoperiri. Meşterii care le-au folosit vreme atît de lungă riscă însă să nu se mai înţeleagă şi să nu se mai poată adapta tehnicilor moderne, în care impulsurile electronice şi circuitele integrate comandă invizibil mişcări la distanţe enorme. Criza meşteşugurilor este astfel declarată acut nu în domeniul artei, ci în acela al tehnicii, fiind azi despărţite cele două sensuri ale unicului cuvînt grec care le desemna pe amîndouă, „tehné".

Dar inadecvarea de ordin tehnologic a culturii populare tradiţionale, întemeiată esenţialmente pe diferenţa ritmului de dezvoltare, este compensată de o neprevăzută atracţie pe care această cultură o exercită asupra lumii contemporane şi care face ca omenii să o caute, azi, uneori cu frenezie. Poate că voga generală de care se bucură arta populară în lumea întreagă, alături de admirarea artelor de pe alte continente — africană-neagră, polineziană — şi din alte epoci — precolumbiană —, este reperul sentimental al unei căutări în trecut şi poate şi un fel de rămas bun de la o lungă perioadă a istoriei omenirii. În societăţile industriale, puternic dezvoltate, se observă cu uşurinţă tendinţa de întoarcere la formele unui trecut — nu totdeauna bine înţelese, iar uneori evident deformate — considerate ca un remediu la formele standardizate ale unui prezent în care nu numai nevoile materiale, dar şi cele spirituale sînt tratate cu precizie mecanică şi împlinite cu soluţii egal proporţionate. De aici explozia ritmurilor şi formelor contemporane, părînd deocamdată anarhice, dar care tind să se constituie în noi sisteme de artă, adecvate unei sensibilităţi exacerbate de tehnicianul îngust, atrase însă de o tehnologie ce pe undeva atinge visurile de aur ale omenirii de totdeauna. În societatea modernă formele artistice se decantează potrivit unor nevoi noi, care nu sînt aceleaşi pentru toate straturile şi categoriile sociale, şi ni se pare firesc ca în cadrul acestei decantări să se cristalizeze şi formele unei noi arte populare. Cu alte cuvinte, în cadrul unei societăţi din ce în ce mai complexe, cultura populară se constituie

https://biblioteca-digitala.ro

ca o categorie mereu necesară, schimbîndu-şi conţinutul şi formele, dar păstrîndu-şi un sens propriu şi o sferă de aplicare proprie. Iată deci cam care ar fi temeiurile izvorîte din contemplarea frămîntărilor din această ultimă treime a secolului al XX-lea, care ne dau dreptul să credem într-o utilă reaşezare a meşteşugurilor artistice şi în posibilităţile de continuare şi valorificare a culturii populare în lumea de azi.

Se poate afirma că problema, în esenţă, se pune pretutindeni în lumea contemporană, factorul *economico-social* fiind acela care determină structura întregii acţiuni. Modul în care se pune problema *valorificării*, soluţiile teoretice şi formele de orientare şi organizare a întregului proces diferă de la naţiune la naţiune, de la stat la stat, în funcţie de sistemul social, de tradiţiile culturii populare, de specificul naţional.

În România întreaga problemă a perspectivelor actualizării meşteşugurilor artistice, a continuării şi valorificării tradiţiilor creaţiei populare are o însemnătate deosebită, izvorînd din condiţiile specifice ale dezvoltării istorice şi sociale ale ţării noastre.

În primul rînd trebuie să amintim existenţa şi formarea, de-a lungul secolelor, pe teritoriul României, a unui inestimabil tezaur al artei populare, apreciat ca atare atît în ţară cît şi peste hotare.

În aceeaşi măsură este de reţinut faptul că, la noi, fenomenul artei populare şi meşteşugurile artistice tradiţionale sînt încă vii în numeroase zone ale ţării, unde există încă centre de veche tradiţie. Acestea ne determină să nu fim constrînşi să apelăm numai la ceea ce am moştenit de la generaţiile trecute.

Arta populară ca element de cultură materială şi spirituală reflectă specificul naţional al poporului şi are un profund caracter social, îndeplinind un rol bine definit în viaţa societăţii. Dezvoltarea creaţiei populare româneşti de-a lungul generaţiilor, determinată de condiţiile social-economice şi, în cadrul lor, de cerinţele utilului şi frumosului, i-a dat artei populare un caracter de continuitate permanentă şi i-a asigurat o varietate surprinzătoare, înfloritâ pe temelia unui fond unitar, ca manifestare concretă a unităţii în varietate. Pe această bază, istoriceşte constituită, arta populară tradiţională, autentică, este continuată şi dezvoltată în prezent de numeroşi creatori şi meşteri populari răspîndiţi pe întreg teritoriul ţării. Acest fapt a dat posibilitatea revitalizării activităţii tradiţionale, stimulării creaţiei şi producţiei de obiecte de artă populară în toate genurile.

În acest domeniu al realizării obiectelor de artă populară tradiţională în societatea modernă, trebuie avut în vedere un element important: cel al schimbărilor şi mutaţiilor care au avut loc privind funcţiile şi rolul acestor obiecte de artă populară. Desigur că astăzi, în condiţiile societăţii moderne, bazată pe industrializare, mecanizare şi perfecţionare tehnică, destinaţia obiectului produs de meşterul popular cunoaşte radicale schimbări. Produsul industrial a pătruns şi în viaţa satului, de la îmbrăcăminte pînă la obiectul de uz gospodăresc, fiind din ce în ce mai rare satele şi zonele în care se poartă şi se lucrează curent, de pildă, costumul popular, acesta devenind o îmbrăcăminte tradiţională cu caracter ocazional. Situaţii asemănătoare caracterizează şi evoluţia atitudinii faţă de alte categorii sau genuri ale artei populare. Astfel, obiectele de artă populară din lemn sau ceramică s-au realizat de-a lungul secolelor — ca ocupaţii auxiliare sau meşteşuguri specializate — în principal în funcţie de cererile colectivităţilor sau ale pieţii de desfacere. Piaţa este astăzi satisfăcută în genere de produsele industriale. Cererea pentru produsele din lemn sau ceramică populară pentru rolul lor utilitar este mult mai redusă. În aceste meşteşuguri populare se petrec importante mutaţii în ceea ce priveşte rolul produselor realizate. Farfuriile sau vasele de ceramică populară, lăzile de zestre, lingurile sau căucele din lemn îşi păstrează doar virtual funcţiile originare, destinaţia lor utilitară, fiind solicitate în special ca piese de decor în interiorul de locuit modern, funcţie decorativă pe care au avut-o de altfel şi în trecut.

În general se poate spune că se petrece o schimbare de valori în raportul util—estetic, devenind preponderent aspectul estetic. În cadrul acestor transformări care au loc în fenomenul complex al artei populare este important de relevat faptul că principiile estetice care au stat la temelia constituirii lui, legile caracteristice ale artei populare româneşti — echilibru, sobrietate, armonie cromatică şi ornamentală etc. — au rămas aceleaşi, ele fiind întru totul valabile pentru creatorul ori meşterul contemporan. Această mutaţie care se petrece în domeniul artei populare este determinată şi de interesul sporit care se manifestă faţă de originalitatea creaţiei folclorice în genere, care este reintegrată, reluată, pe o nouă treaptă a evoluţiei societăţii, în circulaţia valorilor cultural-artistice. Obiectele de artă populară sînt folosite frecvent şi la oraş, în special în decoraţia de interior şi în vestimentaţia modernă. Or, trăsăturile specifice ale artei noastre populare vădesc o deplină concordanţă cu direcţia de dezvoltare a decoraţiei de interior şi a modei, în care obiectul creat de meşterul popular — chiar dacă îşi modifică destinaţia sa originară — se poate integra organic.

https://biblioteca-digitala.ro

Acestei activități a creatorilor și meșterilor populari i se acordă o deosebită importanță pentru valoarea și vitalitatea tezaurului artei noastre populare, pentru forța exemplului pe care ea o poate exercita în continuare.

Direct legată de existența unor vechi tradiții privind arta populară și meșteșugurile artistice pe teritoriul României, este cea de a doua direcție de orientare a activității în acest sector, și anume valorificarea elementelor specifice, tradiționale, în obiecte noi, moderne, adaptate cerințelor vieții contemporane. Această orientare spre realizarea unei mari varietăți de produse moderne, avînd ca sursă de inspirație elementele artei și meșteșugurilor tradiționale, reprezintă preocuparea cu cea mai mare pondere în ansamblul activității actuale în domeniul meșteșugurilor artistice din România.

Existența pe teritoriul României a unui inestimabil tezaur al artei populare, manifestat în cele mai variate genuri, oferă posibilități largi de realizare a produselor noi, utile și decorative, a căror sursă de originalitate o reprezintă valorificarea elementelor tradiționale.

„A valorifica" înseamnă a *prelua creator* cele mai caracteristice elemente ale artei populare pe diverse planuri — tehnici de lucru, materii prime, forme, ornamentică, cromatică etc. —, înseamnă a realiza creații noi, dar în spiritul tradiției și adaptate necesităților, tendințelor și condițiilor de viață modernă. Sînt necesare, deci, o temeinică cunoaștere a tradițiilor de artă și meșteșug ale poporului, precum și cunoștințe tehnice. În acest proces de interpretare este indispensabilă înțelegerea spiritului creației populare, cunoașterea și preluarea elementelor esențiale, a generalului și nu a particularului. Înțelegerea facilă a problemei duce la folosirea citatului folcloric care, transpus neinterpretat pe un obiect nou, devine anacronic și superficial.

Această direcție de dezvoltare este prezentă în toate domeniile, de la covoare, țesături, lemn, ceramică, metal pînă la obiectele decorative de mici dimensiuni.

Avînd în vedere această situație dată — existența tezaurului artistic popular, a tradițiilor încă vii, cît și a interesului care se manifestă în țara noastră pentru integrarea și dezvoltarea în structura social-economică contemporană a activității de artă populară și meșteșuguri artistice (amintim existența a numeroase cooperative de artă populară pe întreg teritoriul țării) — considerăm că problema principală în ceea ce privește continuarea și dezvoltarea activității de artă populară și meșteșuguri artistice o constituie atitudinea adoptată față de acest fenomen.

Această atitudine presupune — sau mai degrabă implică — păstrarea și continuarea bogatelor și valoroaselor tradiții ale poporului nostru. Dar, tradiția însăși este un fenomen viu. Ea reflectă experiența de secole și milenii a unui popor, căreia fiecare nouă generație îi adaugă propriul său aport.

TEORII FOLCLORICE ROMÂNEȘTI ÎN ULTIMELE DECENII (III)

MARIAN VASILE

TEORIILE TEXTULUI

1. *George Călinescu — folclorist*

În *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941) G. Călinescu introduce un capitol despre folclor, în care descoperă miturile fundamentale ale poporului român, adevărate obsesii și pentru literatura cultă; în ele se exprimă identitatea etnică și spirituală, originalitatea culturii române. Acestea sînt: mitul genezei poporului român (*Traian și Dochia*), mitul cosmologic din *Miorița*, mitul erotic al „zburătorului" și mitul „estetic" din *Meșterul Manole*[1]. Cum studiile folclorice au luat amploare încă dinainte de război (prin

[1] *Elogiu folclorului românesc*, antologie și prefață de Octav Păun, București, EPL, 1969, p. XIX.

https://biblioteca-digitala.ro

cercetările unor autori ca C. Brăiloiu, D. Caracostea, I. Muşlea, P. Caraman etc.), dar mai ales în perioada postbelică, G. Călinescu va fi tentat de investigaţii mai aplicate asupra literaturii populare, concepute ca o replică la adresa tendinţelor autonomiste care exclud criteriile criticii literare din metodologia cercetărilor folcloristice. Ideile sale sînt expuse mai întîi în *Estetica basmului*[2]. Introducerea e afişat polemică: „Basmul este o operă de creaţie literară, cu o geneză specială, o oglindire în orice caz a vieţii în moduri fabuloase, prin urmare supunerea lui la analiza critică este nu numai posibilă ci şi obligatorie, din ea decurgînd atît adevăruri estetice cît şi observaţii de ordin structural folcloric. Un studiu de folclor, care nu e în esenţă o analiză literară (bineînţeles supusă la obiectul specific), nu poate fi bun. Foarte mulţi folclorişti nu au nici o competenţă în materie literară. Unii, plini de merite ca erudiţi, se dedau unor studii hazardate de sociologie genetică obsedaţi de operele capitale ale lui sir James George Frazer, Lucien Lévy-Brül şi ale altora". Combate apoi tematologia, prea puţin utilă, cu argumentul că „sînt basme bune şi basme anodine şi rele. Acest lucru nu-i fără importanţă. Un basm ratat nu poate să dea material serios pentru speculaţii estetice, sociologice, etnologice, cum poezia unui oarecare Titius sau Cajus nu poate caracteriza literatura latină" [3]. Autori de basme, precum Creangă şi N. D. Popescu, urmăresc efecte personale, cu deosebirea că primul are talent şi chiar geniu. „Un motiv de a scoate pe Creangă dintr-o antologie de folclor nu este decît pentru nepricepători"[4].

Ideea ar fi că între două variante populare este diferenţa dintre doi autori, unul bun, altul superficial. Ele, variantele, se pot supune deci criticii literare, cu criteriile ei: selecţia valorilor, interpretarea estetică etc. Dacă basmele lui Creangă trebuie incluse sau nu într-o colecţie populară, rămîne încă un lucru discutabil. Ov. Bîrlea, în lucrarea sa despre *Ion Creangă şi folclorul*, descoperă multe influenţe folclorice în opera humuleşteanului, dar şi un stil individual, rafinat, care nu poate fi preluat de interpretul popular. El exprimă nuanţe sufleteşti şi spirituale proprii unui autor cult, care nu se integrează stilului folcloric, decît prin epurarea aspectelor personale. De altfel, Călinescu însuşi revine asupra cazului afirmînd că Ion Creangă trebuie luat în consideraţie în studiile folcloristice, însă evocarea prea plastică a realităţii, excesul de clasificaţie şi portret moral, expoziţia teatrală nu pot fi transmise ca atare poporului, care ar elimina „tocmai ceea ce este genial-artistic, păstrînd schemele ce duc fără întîrziere la soluţionarea problemelor de viaţă" [5]. Aşadar, G. Călinescu nu e obtuz la specificul creaţiei populare, cum s-a acreditat în cercurile specialiştilor. În finalul lucrării precizează: „Analiza basmului din punct de vedere artistic şi, implicit, folcloric este posibilă numai cu o bună pregătire specială. Simplul gust personal poate să ne rătăcească, pentru că e gustul sferei culte, nu al masei" [6].

G. Călinescu revine, mai hotărît încă, în favoarea poeziei populare ca text literar în studiul *Arta literară în folclor* [7]. „Dificultăţi tenace fac, acelor care vor să guste literar poezia populară, teoreticienii folclorului ca «disciplină autonomă», avînd drept obiect «frumosul folcloric» care ar fi «la antipodul frumosului estetic», frumosul şi uritul după estetica academică făcînd locul «cerinţelor psihice colective», încît, dacă folosim noţiunea de frumos, ar fi vorba mai mult de «un frumos de natură funcţională». Acestor funcţionalişti li se raliază sincretiştii, aceia pentru care (sub înrîurirea de altfel a unor folclorişti străini) «melodia este partea esenţială a cîntecului popular», pentru care «nu există vers popular românesc», ci numai «cîntec românesc», «cuvînt şi melodie» fiind pentru ei un tot neseparat şi pierderea unei melodii o nenorocire" [8]. Aici trimiterile polemice sînt mai clare: criticul se contrazice cu adepţii „autonomiei", care înseamnă autonomia folclorului faţă de literatura cultă şi a instrumentelor metodologice specifice folcloristicii faţă de critica literară. Sincretiştii sînt adepţii relaţiei indestructibile între „text" şi „melodie", precum C. Brăiloiu [9]. Criticul constată, în replică, faptul că, deşi „poezia populară se cîntă", „cititorul fin de poezie" e surprins de incompatibilitatea, sub durata lecturii, dintre text şi melodie. „Acest sentiment e provocat de monotonia părţii muzicale, plăcută totuşi poporului, dar mai ales de extraordinara valoare, uneori, a textului poetic, care ridică fantezia noastră în zone ideologice şi emotive

[2] Publicat în revista „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", nr. 3 — 4 (1957), 1 — 2 (1958) şi în volum (1965).

[3] *Estetica basmului*, Bucureşti, EPL, 1965, p. 5.

[4] *Ibidem*, p. 6.

[5] *Ibidem*, p. 387.

[6] *Ibidem*, p. 388.

[7] În *Istoria literaturii române*, I, Bucureşti, Editura Academiei, 1964. Apud *Elogiu folclorului românesc*.

[8] *Ibidem*, p. 429.

[9] În *Le vers populaire roumain chanté*, Paris, 1956, p. 9.

https://biblioteca-digitala.ro

aşa de înalte, ca în cazul *Mioriţei*, încît execuţia melodică apare superfluă şi fastidioasă''. Nu e deci de mirare că poeţi ca Alecsandri, Eminescu au suprimat, în textele culese de ei, repetiţiile şi refrenele create pentru melodie, reţinînd numai ce aparţinea poeziei. Astfel, „textul (spre a fi judecat esteticeşte) nu numai că se dispensează de melodie dar, eliberat de ea, apare în toată plenitudinea, cu o ritmică, o legănare proprie şi pe măsură ce prin mijlocirea cărţii ne obişnuim a recita versuri populare, reconstituirea spectacolului muzical ni se pare de domeniul arheologiei, într-atît folclorul depăşeşte gustul unor anume grupuri umane, spre a interesa pe toţi iubitorii de literatură, chiar refractari compromisurilor cu muzica'' [10]. Astfel, „toate mijloacele specifice poeziei (rima, metafora, descripţia fantastică a realului, culoarea, muzica poetică) sînt duse în poezia populară la o maximă fineţe'', încît unora muzica le-ar dăuna, ar deveni „agasantă''. Cîntecele populare pot fi „poezii'', „pasibile de critica literară, suficiente în sine''. Desigur, nu toate: unele „interjecţii, silabisiri'' pot să intereseze pe etnograful şi folcloristul muzical, dar nu aparţin literaturii.

Mai departe, Călinescu se referă la modul de creaţie în folclor, care diferă de cel din literatura cultă. Deşi există poeţi identificabili, adică indivizi care inventează un cîntec, „modul de creaţie rămîne specific popular, prin absoluta obiectivitate a producţiei lirice, în înţelesul că, dacă un cîntec e cu mult mai izbutit decît altul, totuşi lipseşte *timbrul personalităţii*, concepţia proprie despre lume, nuanţa tehnică *ireductibilă, unicatul stilistic*, care face cu putinţă a nu confunda pe Alecsandri cu Eminescu, pe acesta cu Macedonski, cu D. Anghel, Şt. O. Iosif, G. Coşbuc şi cu ceilalţi. Sînt atîtea universuri şi stiluri în poezia cultă, cu toată concordanţa lor în cîteva puncte abstracte, cîţi poeţi sînt: nu întîlnim, în ciuda diferenţelor dialectale, în folclor decît un singur poet'' [11]. „Un singur poet'' e prea mult spus, sintagma ne întoarce la teoriile romantice: de altfel, Călinescu recunoaşte, chiar subliniază, în alt loc, rolul individual al interpreţilor. Deocamdată, observă că „un moment *original* e admis în folclor, cînd un individ din colectivitate «inventează» pe o situaţie trăită un cîntec. Însă concepţiile despre viaţă, registrul etic şi emotiv, formele artistice şi prozodice îi sînt strict impuse''. Nu se poate vorbi, în folclor, de progres şi decadenţă, ci numai de „peripeţii ale cîntecului''.

Tot aici reia teoria basmului, cu formulări şi chiar pagini întregi din lucrarea anterioară, cu teoria „şablonului'' pusă aproape în termenii specialiştilor autonomişti: naratorului unui basm îi este „cu neputinţă să inventeze pe loc intriga. Atunci recurge la situaţii-şablon, la momente prefabricate'' [12]. Cu această ocazie reproduce şi consideraţiile asupra *stereotipiei* şi *originalităţii* în basm: „Ceea ce izbeşte pe cercetătorul de basme este *stereotipia* lor, de unde legitimitatea pînă la un punct de a proceda, ca în ştiinţele naturale, la clasificare. Dar oricît *schematismul* şi stereotipia sînt note tipice în folclor, basmul rămîne o operă literară care nu ia fiinţă reală decît prin *specimene. Detaliul* şi *inefabilul* sînt *principalul*, iar *stereotipul cade pe plan secundar*'' [13]. Se împacă aici structura, tipică în folclor, cu inovaţia din arta cultă, mai mult, se explică una prin alta: stereotipia „ne lămureşte asupra originalităţii''. Accentul criticului literar nu poate cădea decît asupra originalului, care nu e în nici un caz „de ordin schematic'': „*Accidentul* constituie în basm *esenţa* ''. Esenţa din punct de vedere artistic. Deşi basmul nu este opera *unică* şi *invariabilă* a unui singur autor, „ca să-l putem caracteriza odată pentru totdeauna'', totuşi, în pofida multiplicării şabloanelor prin „copiile rostite'', „*limba* şi *stilul aparţin povestitorului*''. Or, „înregistrînd aceste *misiuni singulare*, întîlnim basme *sobre*, bine ritmate în gîndire, şi altele de o scandaloasă prolixitate, pătate de semidoctisme. Sînt basme bune şi basme rele. Frumosul prototipistic nu există... Cînd povestitorul *are talent* şablonul capătă o încîntătoare împrospătare'' [14].

2. *Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu. Folclor literar românesc*

Am spus că teoriile textului se elaborează în mai multe etape. Prima a fost etapa George Călinescu, ce poate fi numită etapa clasică, întrucît examinează textul folcloric prin prisma categoriilor criticii literare clasice.

A doua etapă va fi inaugurată de cercetările Cercului de poetică şi stilistică, înfiinţat în 1960 la Universitatea din Bucureşti, unde Mihai Pop avansează articolul-program pentru o nouă direcţie, intitulat *Perspective în cercetarea poetică a folclorului*. În alte studii, M. Pop

[10] În *Istoria literaturii române*, p. 430.
[11] *Ibidem*, p. 432.
[12] *Ibidem*, p. 451.
[13] *Ibidem*, p. 457.
[14] *Ibidem*, p. 459.

https://biblioteca-digitala.ro

încearcă să adapteze modelul lingvistico-structural la specificul folcloric: „Analiza structurală în folclor realizează însă un salt calitativ, depăşind stadiul aplicării metodologiei lingvistice şi încercînd să-şi elaboreze prin analogie, dar adaptat la structura mai complexă a operei literare, o metodologie proprie sau, mai bine zis, să-şi determine un statut propriu" [15]. Alte studii ale lui Mihai Pop, precum *Le fait folclorique, act de communication* („Acta Ethnographica", Ungaria, tom. 19, 1970), continuă perfecţionarea cercetării textului folcloric, propunînd un model semiotic [16].

Aceste tendinţe s-au concretizat apoi în masivul tratat de *Folclor literar românesc* (ed. I, 1976, ed. II, 1978). Sintagma „folclor literar" (care unui Adrian Fochi îi apărea ca un pleonasm) devine expresivă pentru opţiunile lingvistico-structurale.

Într-adevăr, autorii cursului afirmă că „nevoia de rigoare a orientat folcloristica spre metodologii de cercetare... printre care filologia şi lingvistica ocupă un loc de frunte" [17]. Autorii fac apel la istoricul acestei metode, de la A. Jolles (*Einfache Formen*, 1929), Bogatiriov—Jakobson (*Die Folklore als besondere Form des Schaffens*, 1928) şi V. I. Propp (*Morfologia basmului*, 1929) pînă la cercetările de azi, inclusiv cele antropologice. Deşi recunosc necesitatea viziunii sincretice, afirmă cu hotărîre particularitatea artistică, literară, a textului: „Idealitatea cercetării sincretice, a faptului folcloric global, a fost frecvent subliniată şi reclamată, uneori în ideea că este unica modalitate de interpretare neeronată. Posibilitatea interpretării literaturii populare *pornind de la text*, prin analiza structurii şi semnificaţiilor lui, nu poate fi însă exclusă. Oricît de puternic ar fi integrată poezia populară în complexe sincretice, ea are valorile ei proprii şi funcţionează în faptul sincretic tocmai prin aceste valori, care pot fi analizate şi ierarhizate ca atare" [18]. La fel e plasat textul în raportul text—melodie: „Sinteza poezie—melos în cîntecul popular impune coordonate de ritm şi tonalitate sentimentală; dar elementele mai concrete ale enunţului poetic, sistemul de metafore şi comparaţii, alegoriile etc. nu depind de melos şi nu pot fi explicate prin el, ci ţin de esenţa poeziei, fiind interpretabile numai la acest nivel". Altfel, autorii înregistrează toată complexitatea textului folcloric, toate particularităţile ce derivă din condiţia lui orală: „Examenul estetic al folclorului literar implică o abordare specifică, nu în sensul descifrării unui «frumos folcloric» aparte, de natură funcţională, aşa cum s-a crezut, ci determinat de existenţa *orală* a acestei literaturi, de neîntrerupta ei mobilitate. Exegetul, avînd în faţă nu o creaţie literară anume, ci varianta sau variantele unei creaţii virtuale care, s-ar putea spune, nu se materializează niciodată în aceeaşi înfăţişare" [19]. E amintită în context afirmaţia lui Călinescu, conform căreia „o variantă model, oricît de elevată, nu poate reprezenta integral creaţia ca atare, ci numai un moment din viaţa ei". Trebuie urmărit, deci, aşa cum scria G. Călinescu, „totalul de imaginaţie pe care îl realizează în cariera ei balada" [20].

Caracterele specifice ale folclorului ar fi:

1. Caracterul tradiţional. Raportul dintre tradiţie şi inovaţie;
2. Caracterul colectiv. Raportul dintre individ şi colectivitate;
3. Caracterul oral;
4. Caracterul anonim.

Coordonatele structurale sînt, apoi: caracterul formalizat, sincretismul funcţional, prototipul şi variantele. Autorii se mai ocupă de *Cadrul social al faptelor de folclor*, *Categoriile folclorului literar*, consacrînd fiecărui gen un capitol special. În capitolul *Structura faptului folcloric*, se simt obligaţi să construiască un *model* al fenomenului folcloric în general: „nevoia de generalizare ne impune să reconstituim o entitate care să reprezinte textul în totalitatea posibilităţilor lui de manifestare. Acesta este modelul textului sau al faptului de literatură orală. Modelul este o existenţă *abstractă* şi în acelaşi timp virtuală; cînd vorbim de Iovan Iorgovan ne gîndim la totalitatea variantelor care se pot interpreta. Prin interpretare, modelul se concretizează într-o anume variantă, care înseamnă o apariţie concretă şi actualizată a

[15] *La poétique du conte populaire*, în „Semiotica", II, 1970, nr. 2.

[16] V. şi *Problèmes généraux de l'ethnologie européene*, în *Actes du premier congrès international d'ethnographie européene*, Paris, 1971.

[17] Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, ed. a II-a, Bucureşti, 1978, p. 30.

[18] *Ibidem*, p. 61.

[19] *Ibidem*, p. 62.

[20] *Ibidem*, p. 63.

https://biblioteca-digitala.ro

modelului. Manifestarea folclorică este deci actualizarea modelului ca variantă a lui, prin interpretare" [21]:

Modelul — interpretare — variantă	
abstract	concretă
virtual	actualizată

Pe de altă parte, Mihai Pop şi Pavel Ruxăndoiu încearcă să examineze fenomenul folcloric şi prin modelul semiotic: „Orice act folcloric este un fapt de cultură şi orice fapt de cultură presupune un schimb; este deci un *act de comunicare*, fiindcă societatea, realitatea culturală, este formată din indivizi şi grupuri care comunică între ele, îşi schimbă bunurile. Faptele de folclor pot fi deci cercetate într-o viziune unitară cu ajutorul metodelor teoriei informaţiei". „Comunicarea presupune un emiţător, un mesaj şi un receptor. Mesajul, textul folcloric ca atare, se realizează printr-un cod" [22].

3. *Petru Ursache*

Un impuls deosebit pentru cercetările şi teoriile folclorice (ca şi pentru alte sectoare ale teoriei literare culte) l-au constituit aşadar lucrările Cercului de poetică şi stilistică, înfiinţat în 1960 sub egida lui T. Vianu, Al. Rosetti şi Mihai Pop. Lucrările acestui cerc şi ale reprezentanţilor lor în folcloristică — Mihai Pop — au stimulat o serie de cercetări care privesc folclorul prin prisma retoricii noi, structurale, formaliste, având ca bază cercetările din lingvistică. Aşa se face că primele teorii ale folclorului, apărute în această perioadă, sînt cele ale textului folcloric înţeles ca text poetic, deci retoric. În afara celor menţionate (semnate de M. Pop) se impun lucrările lui Petru Ursache [23], provenind din această şcoală (la care se adaugă lecţia călinesciană), îndeosebi volumul său *Poetica folcloristică* (1976). În *Curs de literatură populară* (1974) îl preocupă „geneza şi constituirea formelor literare în folclor"; să schiţeze o „poetică folclorică", mai tîrziu „o stilistică folclorică". Astfel, capitolele din acest volum le premerg pe cele din *Poetica folclorică: Folclor şi literatură populară, Moduri poetice, Moduri etnografice, Repertoriu folcloric (Proza folclorică, Cîntecul epic, Lirica ritualistică, Lirica profană, Poezia didactică, Poezia dramatică, Moduri tropice...* etc.).

Perspectiva lingvistico-structuralistă se ocupă de texte fixe, în genere de texte „scrise". Poetica propusă de Petru Ursache (în *Poetică folclorică*) se referă la aceste texte folclorice, consemnate în scris şi eliberate de contextul „cultural", „etnografic", de ceea ce se numeşte „un total de documente", cuprinse în textul oral, viu, mai ales cînd circulă în epocile vechi, încă nedispuse la disocierea valorilor. „Oralitatea vie" e un „fenomen de cultură tradiţională", sincretică; pe autor îl interesează textul folcloric în momentul „alunecărilor de funcţie, al literarizării". Textul oral tradiţional e dominat de simboluri cu valori cultico-utilitariste; mai tîrziu, prin alunecarea de funcţie, domină simbolurile literare, se produce o *literarizare* a textului, mai ales din momentul tipăririi lui. Deci Petru Ursache optează pentru cea de a doua categorie de texte, luate ca orice operă scrisă şi numită literatură populară; mai precis va prefera noţiunea de „text literarizat".

Opţiunea să are unele raţiuni: culegerile de folclor sînt prea recente şi neştiinţifice (sec. XIX), cînd înseşi semnificaţiile tradiţionale erau, dacă nu pierdute, diminuate. În istoria formelor folclorice, raportul dintre tradiţional (cultural) şi literar se modifică. Cît timp basmul era acceptat ca istorie adevărată, el îndeplinea o funcţie utilitaristă; cînd naraţiunea a fost discreditată ca întîmplare autentică, funcţia poetică (estetică) a trecut pe primul plan. La fel se întîmplă cu genurile cultico-ritualice, iar cîntecul liric e, în genere, preponderent literar. Alaiurile cu măşti, de pildă, s-au eliberat de vechile semnificaţii încă din timpuri destul de îndepărtate, descîntecele în perioade mai recente. Totuşi, alunecările de funcţie spre literar sînt generale, iar în epoca modernă — masive. Supravieţuieşte, chiar, varianta literarizată a textului, cum e *Mioriţa* lui Alecsandri, faţă de altele, orale. Teoria *literarizării* îşi are deci unele justificări, susţinute şi de autoritatea poziţiei, anterioare, a lui George Călinescu.

Petru Ursache tipăreşte o nouă lucrare (*Prolegomene la o estetică a folclorului*, 1980), în care defineşte folclorul ca „un sistem cultural în care se află universalizată întreaga cre-

[21] *Ibidem*, p. 118.
[22] *Ibidem*, p. 119.
[23] Profesează la Universitatea din Iaşi, ţinînd cursuri de estetică şi estetică a folclorului. Din lucrările sale: „Şezătoarea" *în contextul folcloristicii* (1972); *Curs de estetică. Istoria esteticii* (1973); *Curs de literatură populară* (1974), multigrafiate etc.

https://biblioteca-digitala.ro

aţie a mulţimilor anonime şi analfabete, de acelaşi etnic, producătoare de valori". Aici are în vedere folclorul în întregime, tradiţional, nu doar partea sa *literarizată*. Totuşi, atitudinea sa rămîne influenţată de ideea alunecărilor de funcţii, dovadă afinităţile pe care şi le revendică: *Cercul de poetică...* (1960), Ov. Papadima, Gh. Vrabie, N. Constantinescu (*Rima în poezia populară românească*), N. Roşianu (*Stereotipia basmului*). În schimb, respinge *Poetica folclorică* (1979) de Ov. Birlea şi nu întîmplător. Ov. Birlea este unul din teoreticienii *oralităţii*, care socotesc neavenite teoriile textualiste, *literarizante*, criteriile criticii culte (în frunte cu G. Călinescu) în cercetarea folclorului.

Eseuri etnologice (1986) denotă un spectru larg de preocupări. Un capitol se referă la cîteva discipline înrudite cu folcloristica: *Etnologie — concept şi metodă*, *Dialectologie folclorică*, *Poetici româneşti în general şi poetici folclorice în special*, *Problema apriorismului în folclor*. Altul se intitulează *(11) Concepte şi motive*: **Le merveilleux** *în tradiţia orală*, *Trei ipostaze poetice ale mării*, *Cuvîntul* **român** *în colecţiile de folclor*, *Mitul mioritic*. În fine, al treilea se numeşte *Relaţia oralitate—scriere* şi cercetează raportul unor creaţii de Alecsandri, Eminescu, M. Eliade cu folclorul.

Pretutindeni, Petru Ursache încearcă să deschidă cercetarea folclorică spre metode şi discipline moderne, inclusiv spre metodele criticii savante moderne. „Pentru progresul ştiinţei este mai profitabil să scrii o carte deschisă spre modernitate decît zece în sufocanta manieră a tradiţionalismului folcloristic: descrierea meticuloasă a colecţiilor, a genurilor şi a speciilor, înţelegerea simplistă a gusturilor, a tipurilor de invenţie şi a categoriilor estetice, disprețul faţă de capodoperă. Cartea pe care o propunem cititorilor încearcă să fie o reacţie, şi tot în această perspectivă am conceput, *avant la lettre*, şi cartea noastră mai veche, *Prolegomene la o estetică a folclorului*". Vorbind despre teoriile literare româneşti, constată că, de la Heliade încă, se poate spune că teoria şi critica literară a întrezărit „posibila interpretare literar-estetică a creaţiei orale, asemeni oricărei invenţii artistice". Mai departe reia discuţia accentuînd pe faptul interpretării folclorului din unghiul general al criticii: „Pornind de la sistema artelor liberale ce includeau în secolul trecut gramatica şi retorica, creaţia folclorică era plasată, prin Heliade şi prin patruzecioptişti, la alt nivel euristic şi anume în corelaţie cu ştiinţa literaturii (Alecsandri), estetica (Maiorescu, Delavrancea), filozofia culturii (Rădulescu-Motru, Lucian Blaga), teoria gustului (Dumitru Caracostea). Din aceste variate perspective, aspectul poetic al folclorului a fost adesea în atenţia creatorilor şi teoreticienilor încă de la Dosoftei, Ion Budai-Deleanu. S-a impus un stil de comportament scriitoricesc, avîndu-se ca model marele şi milenarul Autor anonim. Această comuniune (organică) de destin creator explică şi interferenţele între *poetica folclorică* şi *cea cultă*, semn al originalităţii relevabil la români".

Dar acest folclorist devine chiar refractar teoriilor autonomiste, mai ales celor ale oralităţii: „Cealaltă direcţie în poetica folclorică se bazează în mod limitativ pe formele culturii orale... De-aici şi intenţia *manifestă* şi *exagerată* la unii autori de a separa cele două poetici: *folclorică* şi *cultă*, pretinzînd că ele nu sînt de împăcat datorită sistemelor particulare de circulaţie. Dar ceea ce le apropie este tocmai fenomenul originar: *invenţia*". Apreciază studiul lui M. Pop, *Perspective în cercetarea poetică a folclorului* (1966)[24], unde sînt schiţate „aspecte ale teoriei textului" şi se propun cîteva „modele de lucru". M. Pop ia în consideraţie cele 2 moduri de existenţă ale poeziei populare: ca *poezie vie* şi ca *poezie tipărită*, „fiecare putînd să existe în *sine* prin elemente de structură şi de expresie specifice". Astfel, M. Pop admite teoria lui Călinescu despre *textul folcloric*, separat de muzică.

În consecinţă, Petru Ursache exprimă critici aspre la adresa unor teorii autonomiste, închise disciplinelor moderne şi ostile criticii culte.

4. *Nicolae Constantinescu*

În descendenţa şcolii lingvistico-structurale se află Nicolae Constantinescu, atunci cînd cercetează *Rima în poezia populară românească* (Minerva, 1973) şi *Lectura textului folcloric* (Minerva, 1986).

Punctul de plecare sînt teoriile formaliste şi structuraliste pe care le expune sistematic; în primul volum — în legătură cu rima, teoria, istoria, semnificaţia termenului; în a doua carte în legătură cu ideea de text. Concluziile primei lucrări sînt: între rima din poezia cultă şi rima din folclor există similitudini dar şi diferenţe. Diferenţele constau în următoarele: poezia populară nu cunoaşte decît *rima împerecheată*, cu varianta ei dezvoltată — *monorima*. *Rima încrucişată* sau *îmbrăţişată* (specific culte) îi sînt străine. A doua distincţie

[24] În *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, 1966.

https://biblioteca-digitala.ro

e mai importantă. Este vorba de rima *exactă* şi *inexactă*. În folclor domină rima *inexactă*, poate graţie faptului că muzica (un aliat al poeziei populare) suplineşte nedeplinătatea eufonică. În cea cultă predomină rima exactă, plină. Mai semnificativ ar fi faptul că rima *exactă* e un *punct terminus* (avansat, retoric) în folclor, poate sub influenţa poeziei culte. Invers, în poezia cultă rima exactă e un *punct de plecare*, un moment de virtuozitate formală, slăbit ulterior, până la versul alb, aceasta graţie procesului de decanonizare, de antinormare al poeziei scrise moderne, care, între altele, neagă şi norma rimei.

În *Lectura textului folcloric* procedează la fel: expune teoriile structural-semiotice în problema textului (ele s-au referit la literatura cultă, în genere) şi le aplică la poezia populară. Formulele lui Lotman îi oferă un cadru în care poate integra folclorul: Lotman vede în cultura medievală un tip semantic cultural. În acest sistem dictează sensul suprapus tuturor textelor particulare, care nu fac decît să-l exemplifice. N. Constantinescu socoteşte că folclorul, schematic, gramatical, corespunde perfect tipului de cultură medievală, semantică, după clasificarea lui Lotman. Tipul *semantic* (medieval), spune autorul nostru, „acoperă formele de cultură folclorică, orală", deoarece, „folclorului îi sînt proprii tradiţionalitatea, faţă de înnoirea specifică altor tipuri de artă, *oralitatea*, faţă de scris, variabilitatea, faţă de unicitate, caracterul *colectiv*, faţă de caracterul individual al culturii neorale, al literaturii şi artei culte".

Faţă de teoria textului pur literar, scris (de la Călinescu la Petru Ursache), N. Constantinescu adaugă teoria oralităţii sau şi-o asumă, în definirea textului folcloric. El spune că *oralitatea* este categoria determinantă pentru toate celelalte. Ea *(oralitatea)* determină *anonimatul* creaţiei folclorice. Individul e şi el creator de folclor, dar individul folcloric reprezintă mentalitatea spiritului colectiv. Ca să justifice, încă o dată, teoria lui Lotman, de la care porneşte teoretic, mai invocă studiul lui Bogatîriov—Jakobson (din 1929), unde se face distincţia între opera folclorică şi cea cultă, prin analogie cu *langue—parole* din teoria lingvistică saussuriană. Opera folclorică ar fi extrapersonală ca şi *langue*; opera cultă se aşază pe poziţia lui *parole* — „prin caracterul ei eminamente individual". De-aici, folcloriştii, cu Mihai Pop în frunte (N. Constantinescu e un elev al său) propun o *gramatică* a textului folcloric, faţă de care variantele sînt realizări concrete pe planul stilisticii. Consideraţii, s-o spunem, nu fără folos ştiinţific. N. Constantinescu invocă şi pe A. Dundes, cu conceptele similare de *motifem* şi *alomotif*. Mai departe, N. Constantinescu asimilează şi teoriile sincretice, etnografice, mitologice, în definirea textului folcloric. De-aici propune doi termeni, foarte expresivi: *faptul folcloric* — ca *text* şi *actul folcloric* — ca *performare*, ca realizare practică, avînd drept pereche *receptarea* într-un anume mediu autentic folcloricește. Apoi, adăugînd şi conceptul de evoluţie, se întoarce, în mod inteligent, la punctul său de plecare, care era *textul literar*, în înţelesul său actual. *Actul folcloric — sincretic, cultural, pragmatic* în epoci vechi — evoluează, prin pierderea unor funcţii ancestrale, la un text literar *(faptul folcloric ca text)*.

Privit deci larg, în evoluţia sa istorică, de la *actul folcloric* la *textul folcloric*, N. Constantinescu dovedeşte înţelegerea complexă a textului folcloric pe care îl priveşte acum sub aspectul lecturilor posibile, venite din varii poziţii ale receptorilor. Aici, aportul său e într-adevăr original, chiar dacă purcede, iarăşi, de la teoriile receptării din literatura cultă spre folclor. Avînd în vedere *textul folcloric* actual, dar şi actul *folcloric* tradiţional, N. Constantinescu constată sau propune mai multe tipuri de lectură ale textului folcloric.

Un tip de lectură este cel natural: un bun performer (interpret popular) al modelului folcloric (textul unui basm) reprezintă o modalitate de lectură a textului. Aceleaşi elemente „lexicale" (am zice, structurale), în limitele aceleiaşi „gramatici", produc *lecturi* variate, la cîntăreţi aparţinînd unor epoci şi realităţi istorice diferite, „dezvăluind semnificaţii diferite". Aceasta e o lectură *in siders* (din interior, din interiorul complexului folcloric viu). La un stadiu modern, chiar interpretul *in siders* începe să se detaşeze de model, prin comentariul său laicizant, intercalat în interpretare. Alt tip de lectură este al receptorilor-exegeţi, care privesc textul folcloric din afara complexului sincretic şi tradiţional, din poziţia de *outsideri* faţă de cadrul culturii populare. Aceasta e recepţia criticilor literari, care vin cu criteriile literaturii culte. Ea începe cu viziunea unui G. Călinescu, care respinge autonomia textului folcloric faţă de cel cult; respinge apoi sincretismul (text—muzică—etnografie), privind textul ca pe un text scris. N. Constantinescu are ocazia să constate unilateralitatea unor asemenea lecturi, de la Călinescu la critici mai noi ca Laurenţiu Ulici, Valeriu Cristea etc. Este, în schimb, mai receptiv la interpretările venite din partea scriitorilor moderni ca Ioan Alexandru, Marin Sorescu, M. Beniuc, Eugen Barbu, C. Ţoiu etc.

O altă modalitate de lectură a textului folcloric este modul în care el (folclorul) a fost integrat în literatura cultă, de la Alecsandri, Eminescu la marii poeţi interbelici: Arghezi,

https://biblioteca-digitala.ro

Voiculescu, Blaga, Maniu, N. Labiș, N. Stănescu, M. Sorescu, Ion Gheorghe și prozatori ca Fănuș Neagu, D. R. Popescu, Preda, Lăncrănjan etc.

A patra posibilitate de lectură a textului folcloric este aceea a specialiștilor — folcloriștii, înarmați cu știință, dar și cu metode adecvate. Ei au toate instrumentele științifice, dar și libertatea opțiunilor metodologice. Lecturi adecvate la obiect, dar cu metode diferite. Este, întîi, *lectura etnografică*, în care se încadrează folcloriști ca Ion Mușlea, C. Brăiloiu, Ion Taloș (cu monografia *Meșterul Manole*), D. Caracostea, Gh. Vrabie etc. Este, apoi, lectura *mitologică*, cu date de pornire chiar în formalistul Mihai Pop (*Mitul marii treceri*, 1968), dar cu, mai ales, neomitologismul tinerilor ca Mihai Coman (*Izvoare mitice*, 1980; *Sora soarelui*, 1983) etc.

La fel alte lecturi specializate, precum teoriile oralității, reprezentate masiv la noi de Ov. Bîrlea, A. Fochi (înainte, din păcate neculese în volum, R. Niculescu cu studiile sale din anii 1960...). Foarte ingenioasă această teorie a lecturii; îmbracă multe contradicții din știința folclorului.

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

• **REVISTA STRĂINĂ.** „TRADICIONES DE GUATEMALA" — revista Centrului de Studii Folclorice al Universității San Carlos din Guatemala — conține în numerele 29, 30/1988 articole de etnografie, etnosociologice și folclor literar, de remarcabilă importanță, documentară în primul rînd. Ea cuprinde rubricile: *Eseuri*, *Folclor aplicat în educație*, *Referate de cercetare*, *Cărți*, *reviste*, *buletine*, *discuri*, *documente*.

Norma Rosa Garcia Mainieri semnează un eseu privind fondul tradițional în opera unui cunoscut scriitor mexican: *Tradiție populară și literatură: proza lui Eraclio Zepeda*. Eseul se referă în esență la mistica numelui de botez împrumutată de autor din fondul tradițional indigen. Simbolurile operei captează reverberațiile unor străvechi imagini sacre, funcționînd eficient într-o poetică a miticului (*Benzulul*). Într-o altă proză analizată — *La cañada del Principio* — personaje cu nume ostentativ simbolice acționează în contradicție cu acestea, în contexte morale severe; în cazul precedent, personajul încercase să-și schimbe soarta împrumutînd numele (socotit fast) al alteuiva; eșuează. Geometrizarea liniilor epice și problematizarea transparent tezistă amintesc de Unamuno, dar climatul narativ este scos din cea mai pură tradiție autohtonă, căci Zepeda scrie de fapt pe tema morții, atît de familiară strămoșilor săi dinaintea conquistadorilor. Interesant în astfel de producții e planul poetico-simbolic, paralel cu nelipsita preocupare de etică sociopolitică. Există aici, ca la toți autorii latinoamericani relevanți, un fond de semnificații misterios, prea lunecos pentru grilele noastre europene.

Cîteva reflecții pe marginea conceptului de muzică populară sau muzicile populare în America Latină, de Ofelia Columba Déleon Meléndez, este un eseu ambițios și incitant. Alejo Carpentier — citat de autoare — socotește delimitările între muzica populară și cea cultă deosebite în America față de Europa. Muzica populară în America Latină a luat naștere prin aportul lumii indigene, prehispanice, al africanilor, spaniolilor și portughezilor. Aceasta e muzica cu caracter „folcloric sau popular tradițional", diferită de restul muzicii populare prin caracterul său „tradițional și anonim". În America nu a pătruns muzică populară, ci cultă, care apoi „s-a folclorizat". Din 33 de specii muzicale, circulînd în aproximativ 16 țări latinoamericane, doar trei păstrează elemente indigene, restul fiind copii după modelele europene. În Guatemala, specialiștii afirmă că în muzica populară tradițională a etniilor indigene se păstrează „fragmente melodice" din muzica prehispanică, fapt evident mai ales în temele interpretate la *tzijolaj* (flaut făcut din trestie de zahăr).

În nr. 30 al revistei eseurile privesc *Importanța limbilor de origine maya*, *Educația bilingvă și limbile maya*, *Responsabilitatea sistemului educativ față de caracteristicile multietnice și pluriculturale din Guatemala*. Din 30 de limbi de origine maya, 9 se vorbesc în Mexic și 21 în Guatemala. Lingviștii clasifică în șase grupe această familie lingvistică. Autorul articolului, Martin Chacach, le enumeră, cu precizarea că unele, datorită numărului redus de vorbitori, sînt pe cale de a deveni limbi moarte. Se fac recomandări pentru recuperarea lor. Din perioada colonială pînă în zilele noastre, limbile acestea au fost considerate un obstacol în calea dezvoltării statului guatemalez, motiv pentru care au suferit „politici de asimilare".

Cu *Folclorul aplicat în educație*, revista reinaugurează o secțiune cu caracter pronunțat sociologic. Elevii din clasele primare învață dansuri populare și artizanat, muzică, jocuri, sculptura în lemn, meșteșugul ceramicii, țesutului, picturii tradiționale (nr. 29). Aflăm din nr. 30 al revistei despre unele inițiative în sensul *Responsabilității sistemului educativ față de caracte-*

https://biblioteca-digitala.ro

risticile multietnice și pluriculturale din Guatemala. În ultimii ani, în America Latină se pune tot mai acut problema căutării identității culturale, deoarece aceasta riscă să se piardă. Ca sursă de identitate culturală este, firește, în primul rînd limba maternă.

La *Rapoarte de cercetare*, găsim în nr. 29 un serios studiu asupra unui tip de tobă indigenă, studiu continuat în nr. 30: *Garífuna* Universul muzical *garífuna* este foarte variat. Analiza fenomenologică demonstrează această varietate în cadrul bătăilor de tobă tradiționale. La nivel organologic, analiza *garaón*-ului trimite la membranofon, unic în lumea afroamericană, mai ales dacă se iau în considerație caracteristicile de întindere ale membranei producătoare de sunet.

În ceea ce privește folclorul literar, *Tradiciones de Guatemala* oferă în nr. 30 texte în proză, transcrise în spaniolă, sub titlul: *Literatura populară din Huehuetenango, Guatemala*, „mărturii orale" ce continuă studiul din buletinul nr. 68—69/1988, scos tot de Centrul de Studii Folclorice ale Universității San Carlos. Interesează mai ales eșantioanele de tehnici narative, supraviețuind fericit în urma mișcării grupurilor etnice violentate la sfîrșitul anilor 70. Remarcăm rezistența mentalității tradiționale, ale cărei mutații formale nu au alterat esențele în folclorul literar narativ, densitatea substanței lirice din textele numite „mitologice", cu rădăcini prehispanice, legendele, atestînd modul atît de particular de asimilare a cultului creștin de către mentalitatea indigenă, apetența pentru politeism, manifestîndu-se în tendința spre o apocrifă invenție hagiografică și a excluderii esenței dogmatice, inaccesibilă structurii imaginativ-mitice a indigenilor.

Dar cele mai captivante sînt „poveștile populare", mixtură extrem de originală a două tipuri de civilizație tradițională, în care, de pildă, animalul totemic se suprapune patronului creștin și nașului din ancestrala relație de rudenie, avînd o explicită funcție de inițiere, ratată însă, căci povestirea se încheie conform fatalismului indigen, cu sugestii mitice (risipirea bucăților sacrificatului fin, pe care le culege tatăl), ca o răzbunare ironică a vechilor credințe. Mai mult sau mai puțin voluntară, ironia este revendicată de etnii care au fost silite să suporte bombardamentul năucitor cu modelele culturale ale cuceritorilor. Grația, cu care o mișcare epică pornită în cel mai curat spirit european — doi sfinți și Dumnezeu coboară pe pămînt —, conturează în spațiul fantastic efigii mitice precolumbiene (un Isus, amator de „quetzales", săvîrșind învierea miraculoasă a „prințesei" dintr-o mină de cenușă) și prinde în obiectiv un fenomen mult mai însemnat decît simplul document antologic, fie el și pentru o structură tradițională nou modelată din ingrediente atît de specifice, prinde stabilul cod reglator al tiparului mitic ancestral. Cultura indigenă nu a fost asimilată, ci mai curînd a asimilat noile structuri, cu simple concesii formale. O poveste cu animale alegorizează un procedeu de exorcizare cunoscut și în folclorul nostru. Studiul introductiv, semnat de Celso A. Lara Figueroa, oferă contextualizarea potrivit parametrilor clasici — geografic, istoric, economic, transhumant, idiomatic —, o tipologie a narațiunilor culese, date privind aria de răspîndire a unor motive. Materialul va folosi unui vast program de cercetare a „figurii spiritului creator" tradițional, inalienabil, se pare mai rezistent decît scoarța terestră la cataclisme.

Alte două buletine nr. 66—67/1988 și nr. 70/1988 ilustrează prin text și fotografii, primul, aptitudinile artizanale ale femeii din Guatemala, al doilea, produsele artizanale din Santiago Atitlán, municipiu al departamentului Sololá (cercetări de tip monografic).

Merită menționată și recenzia la cartea Mariei Ellen Davis *La otra ciencia: el vudu dominican como religión y medicina* (1987). *Vudu*-ul — parte a sistemului religios dominican, definit ca *religie*, căci este „un mijloc de a interpreta universul și mai ales de adaptare la el" — este și un „cult medical care recurge la surse materiale și spirituale pentru a asigura sănătatea poporului". În societatea modernă dominicană, medicina populară este „inextricabil relaționată" cu religia populară — constată M. E. Davis, a cărei contribuție se recomandă antropologilor și specialiștilor în cultura populară.

Oricît de exotic ar fi spațiul guatemaltez pentru noi, descoperim în „Tradiciones de Guatemala" corespondențe culturale tulburătoare, precum și o mare deschidere spre social a folcloristicii. *(Doina Băghină)*

https://biblioteca-digitala.ro

POLIFONIE POPULARĂ

În zilele de 6 și 7 octombrie 1989 s-a desfășurat la Tirana un foarte interesant simpozion, al cărui obiect a fost „Polifonia popoarelor din Balcani". A fost organizat de Institutul de Cultură Populară (Institut i Kulturës Popullore *), cu înaltul sprijin al forului său tutelar: Academia de Științe a Republicii Populare Socialiste Albania (Akademia e Shkencave e RPS të Shqipërisë). Organizarea a fost perfectă. Comunicările — ilustrate cu ajutorul unui echipament audio și video modern, de înaltă tehnicitate, aparținînd Institutului — au fost traduse simultan, după caz, în limbile albaneză, franceză, engleză și germană.

Lucrările au fost deschise, printr-o scurtă cuvîntare, de vicepreședintele Academiei, Hekuran Mara, în absența președintelui, grav bolnav. Au fost închise de secretarul general al Academiei (al cărui nume, spre părerea mea de rău, nu l-am reținut). Aceștia au fost prezenți tot timpul în sală, împreună cu alți membri ai Academiei.

Au prezentat comunicări 18 specialiști din 9 țări: șase din țara gazdă (între care o cercetătoare), cîte trei din Bulgaria și Iugoslavia (doi din Croația și unul din Macedonia) și cîte unul din Austria, Elveția, Grecia, Republica Federală Germania, România și Turcia. Discuțiile, la obiect, au fost bine venite și constructive. A domnit o plăcută atmosferă de colegială colaborare.

Seara primei zile de lucru s-a încheiat cu un concert susținut de mai multe grupuri polifonice. Spectatorii au putut să-și dea seama, pe viu, de diferitele categorii ale polifoniei albaneze, de frumusețea fără de seamăn a cîntărilor.

Lucrările simpozionului au fost larg popularizate în presă și în programele radioteleviziunii albaneze (RTSN). Televiziunea, bunăoară, a transmis un amplu reportaj, înfățișînd rînd pe rînd pe toți vorbitorii, cu succinte explicații asupra subiectelor dezvoltate de fiecare în parte.

Se poate spune că simpozionul a fost deosebit de reușit. Comunicările urmează să fie publicate.

★

Din comunicările gazdelor — mai toate de înalt nivel — se poate rezuma o limpede imagine a polifoniei populare albaneze. **Beniamin Kruta** s-a referit la *Locul polifoniei albaneze în sînul polifoniei din Balcani*, **Spiro Shituni** a vorbit despre *Principalele dialecte ale polifoniei albaneze*, **Pirro Miso** despre *Formele polifoniei instrumentale în Albania și raporturile acestora cu polifonia vocală*, iar **Kosta Loli** despre *Polifonia în formațiile instrumentale din sudul Albaniei*. (Primii doi specialiști, membri ai Institutului din Tirana, s-au ocupat stăruitor de polifonia țării lor. Sînt în măsură să citez următoarele studii ale lor, fără vreo pretenție de a le fi cuprins pe toate. Astfel: **Beniamin Kruta**, *Un instrument polyphonique: la culadujare ou flûte double albanaise et ses parallèles balkaniques*, în „Makedonski folklor", Skopje, VII (1974), 13, p. 53 — 64; *Aperçus de la polyphonie albanaise et rapports de genèse*, în „Culture populaire albanaise", Tirana, 1981, nr. 1, p. 46 — 75; *La polyphonie, heritage culturel ancien du peuple albanais*, în vol. *Problèmes de la formation du peuple albanais, de sa langue et de sa culture (Choix de documents)*, Tirana, 1985, p. 293 — 304; *Regard typologique de la polyphonie labe*, în „Culture populaire albanaise", Tirana, 1987, p. 23 — 57; *Aperçu typologique à la polyphonie de Labërie*, *ibidem*, p. 43 — 65; în colaborare cu etnomuzicologul francez **Bernard Lortat-Jacob** un excelent disc compact: *Albanie. Polyphonies vocales et instrumentales*, „Le Chant du Monde" LDX 274897, Paris, 1988. **Spiro Shituni**, *À propos de l'échelle pentatonique dans la polyphonie de la Labërie*, în „Culture populaire albanaise", Tirana, 1982, p. 69 — 80; *Traits originaux de la polyphonie de la Labërie*, *ibidem*, 1984, p. 101 — 113; *Des styles musicaux de la polyphonie de Labëria*, *ibidem*, 1986, p. 105 — 120; în colaborare cu **Agron Xhagolli** un cuprinzător volum cu 208 de notații poli-

* Pentru o pronunțare cît de cît aproximativă a cuvintelor albaneze citate în cuprinsul acestei scrieri, socot folositoare următoarele echivalențe: *c* = *ț*; *ç* = *ți*; *dh* = ca engl. *th*; *ë* = *ă*; *j* = *i*, *y*; *q* = aprox. *kj*; *sh* = *ș*; *th* = ca engl. *th*; *x* = *dz*; *xh* = *dj*; *y* = *ü*; *zh* = *j*.

https://biblioteca-digitala.ro

fonice : *Kenge polifonike labe*, Tirana, Akademia e Shkencave e RPS të Shqipërisë, Institut i Kulturës Popullore, Tirana, 1986, cu un amplu studiu introductiv de S. Shituni, p. 5—35, şi un rezumat în limba engleză, p. 37 — 46.)

★

Polifonia populară albaneză este de străveche obîrşie. După Beniamin Kruta, existenţa ei în evul mediu este atestată prin faptul că albanezii din Italia o practică în forme similare — atît tipologic, cît şi în privinţa substanţei muzicale — cu ale pămîntului de baştină, diferite de polifonia populară din Calabria şi din Sicilia. După cum se ştie, „arbăreşii" — cum sînt numiţi albanezii din Italia — au imigrat în veacurile al XIV-lea şi al XV-lea. (Este interesant de amintit că odinioară albanezii au fost numiţi la noi „arvaniţi", în vreme ce macedoromînii le spun pînă în zilele noastre „arbănaşi". Albanezii înşişi îşi zic „şkipătari", iar ţării lor „Şkipăria" (Shqipëria).) Polifonia albaneză este anterioară epocii medievale. Rădăcinile i se înfig în antichitate, cum mărturiseşte, între altele, fluierul gemănat albanez (*cylë, cylë-dyjore* sau *bicule*, cu ţevile uşor şi progresiv îndepărtate una de cealaltă, începînd de la gura instrumentului înspre capătul inferior, obişnuit cu 3 + 1 găuri pe ţeava din dreapta şi 3 pe ţeava din stînga), precum şi rubedeniile sale din Balcani (între care şi cel al istroromînilor descris de T. T. Burada): Prototipul acestor fluiere este înfăţişat de o seamă de vestigii arheologice, datînd din secolele al VI-lea — al III-lea î.e.n., descoperite pe teritoriul Albaniei de azi. (Basorelieful unui astfel de fluier ori poate de aulos dublu a fost ales drept emblemă a simpozionului.) Cercetătorii sînt în general de acord că acesta ar fi zămislit cîntarea pe două voci, respectiv diafonia din Balcani. Formele polifonice mai dezvoltate, de trei şi patru voci, au evoluat din aceasta.

În jumătatea de miazăzi a ţării, la nord de rîul Shkumbini, care o împarte aproximativ în două, predomină omofonia. Rudimente de polifonie nu lipsesc, ca de altmintrelea în cea mai mare parte a teritoriului lingvistic albanez (care corespunde ţinuturilor unde s-a trecut de la străvechea cultură ilirică la cea albaneză), de la eterofonie la forme polifonice rudimentare proprii muzicii instrumentale, pînă la diafonii vocale propriu-zise. Odinioară polifonia va fi fost mult mai prezentă, cum pare să dovedească şi bătrînul epos albanez, în care glasul rapsozilor se împleteşte cu sunetul *lahutei* (vioară monocordă cu faţa din piele, identică prin formă, stil de execuţie şi funcţie cu *gusla* iugoslavă). Polifonia albaneză specifică se află, în schimb, în jumătatea meridională a ţării. (După eminentul învăţat **Ramadan Sokoli**, aceste două „dialecte principale" ale muzicii populare albaneze, omofon şi polifon, concordă cu demarcaţia celor două dialecte lingvistice : „gheg" în nord şi „tosk" în sud (*Polifonia jone popullore*, în „Buletin i Universitetit shetëror te Tiranes", 3, 1959, p. 144.)

Se disting două categorii polifonice : „lab" şi „tosk". „Labëria", ţinutul propriu celei dintîi, se află în partea de miazăzi a ţării, între malul stîng al rîului Vjosë, Marea Ionică şi frontiera cu Grecia. Iar „Toskëria", ţinutul propriu celei de a doua, se întinde între malul drept al rîului Vjosë la sud, malul stîng al rîului Shkumbini la nord, Marea Adriatică la apus şi fruntariile Greciei la răsărit. Sistemul polifonic tosk este însă practicat şi în unele zone de întrepătrundere aflate pe malul drept al rîului Shkumbini, apoi în Macedonia iugoslavă din împrejurimile lacurilor Ohrid şi Prespa şi în zona oraşului Kastoria din Macedonia grecească, iar — după o întrerupere de aripa răsăriteană a Labëriei — îl regăsim în „Cameria", ţinut care cuprinde o mică parte din sudul ţării şi continuă în Epirul grecesc. Rezultă, aşadar, că sistemul polifonic tosk se practică într-o zonă mult mai întinsă decît cel lab.

1. Cîntecele polifonice labe sînt pe trei şi pe patru voci : doi sau trei solişti susţinuţi de un grup care ţine hangul. Melodia o începe primul solist (*marrësi*), urmat, după un timp, mai scurt ori mai lung, de al doilea solist (*kthyesi*), apoi — cînd este cazul — de al treilea solist (*hedhësi*), precum şi de cei ce ţin isonul (*iso*) pe fundamentală. Se favorizează o dezvoltare simultană a părţilor, pe o structură pentatonică. **Spiro Shituni** defineşte patru moduri anhemitonice principale. Luînd ca sunet de sprijin nota *la*, scrisă în al doilea spaţiu al portativului, ele sînt : (1) *mi—sol—***la***—do—re* ; (2) *fa—sol—***la***—do—re* ; (3) *sol—***la***—do—re—mi* şi (4) *sol—***la***—do—re—fa*.

Vocile se suprapun într-o manieră verticală, regulată, agrementată de disonanţe. Metrul este silabic, cu caracter iambic mai mult sau mai puţin pronunţat, iar debitul, cu „caracter recitativ" cum spune Shituni, se desfăşoară într-o mişcare *giusto*. Isonul unitonal, pe fundamentală, este şi el articulat pe silabele textului poetic. (Sînt însă şi cazuri în care isonul este unul şi acelaşi sunet prelung, intonat pe vocale *e*, pe toată întinderea cîntecului ori pe o mare parte a lui, posibil sub înrîurirea polifoniei tosce. În cazuri excepţionalei, sonul poate fi alcătuit din alternanţa a două trepte, aflate la interval de terţă mică una de cealaltă.)

https://biblioteca-digitala.ro

Melodia celui de-al treilea solist are un vădit caracter recitativ, în contrast cu melodia celui de-al doilea solist și mai ales cu melodia primului solist, ambele mai puțin declamative. Linia solistului secund reprezintă elementul de contrast multiplu față de melodia celui dintîi. Foarte sensibil este și caracterul ritmic și modal între ei. Cei doi solişti intonează melodiile lor în moduri diferite ale sistemului pentatonic respectiv. Mai trebuie evidențiat caracterul exclusiv vocal al polifoniei labe.

Polifonia toskă este pe trei voci: solist principal *(marrësi)*, solist secund *(prerësi)* și grupul isonarilor. Și aci începe primul solist, urmat după o vreme de melodia celui de-al doilea solist, într-o manieră imitativă. Cele două voci alternează într-un stil contrapunctic elementar, bazat îndeosebi pe decalajul motivelor tematice. Mișcarea este liberă, rubato, iar stilul cîntărilor „arioso". Isonul, intonat pe vocala *e*, este continuu, cu un riguros caracter liniar, aproape deloc ritmat. La sfîrșit de strofă melodică sau la finele cîntecului, isonul este încheiat printr-o caracteristică relaxare a glasului, un scurt glissando descendent, uneori pe vocala *o*.

În vreme ce polifonia labă, care acceptă și grupuri mixte de cîntăreți, este *a capella*, polifonia toskă admite acompaniamentul instrumental. În unele cazuri cîntăreții sînt întovărășiți de un mic grup instrumental, care, de obicei, preludează cîntarea și intonează interludii între „strofe". (Îmi îngădui să precizez că polifonia pe trei voci, specifică ramurii fărșerote a macedoromânilor, se încadrează stilistic în polifonia albaneză toskă.)

Iodlerul este prezent adesea în cîntecele polifonice albaneze.

Poeziile sînt variate: lirice, epico-lirice, istorice, politico-istorice și satirice. (Între temele specifice se află și „jertfa zidirii", replica locală a *Meșterului Manole* de la noi. Participanții la simpozion au putut-o asculta, în interpretarea unui grup polifonic lab din Vlorë, în cadrul concertului de care a fost vorba. Se află și între înregistrările discului compact amintit.)

În concluzie, se poate spune că în vreme ce sistemul polifonic lab preferă *verticalitatea*, care presupune o concepție globală în articularea tuturor vocilor, sistemul polifonic tosk se definește prin *orizontalitatea* rezultată din succesiunea imitativă a părților solistice.

După **Pirro Miso**, formele polifonice instrumentale sînt determinate de particularitățile acestora, în diferitele perioade ale existenței și dezvoltării lor. Formele polifonice instrumentale și cele vocale acompaniate de instrumente trebuie considerate, după convergența lor, în următoarele ipostaze principale:

1. *Forme prepolifonice burdonale* existente în mai toate subcategoriile. Se disting patru grupe: (a) burdon monodic; (b) burdon dublu, de unde diafonia; (c) burdon triplu — trifonia și (d) burdon cvadruplu — tetrafonia și pentafonia burdonală polifonică.

2. *Forme eterofonice* în funcțiile secundare ale isonului, determinate de flexiunea burdonului, cu un ton mai sus ori mai jos, specifică oboiului dublu *zumare* și *fluierelor gemănate cyla-dyjare* și *fishkaroli* (sau *fish karuall-i*, folosit de „arbărești" din Italia, pe care autorul scapă din vedere să-l descrie). Așijderea la cordofonele care activizează coardele burdonale cu flexiunile amintite. Fenomenele eterofonice sînt marcate îndeobște prin caracterul lor contrastant, spontan, care rezultă din acompanierea cîntărețului cu instrumente muzicale, de diferențierile „tonale" create între voci și instrumente.

3. *Intervalele paralele*, ca fenomene arhaice, nu apar decît în repertoriul fluierelor gemănate citate, iar mai nou în repertoriul unor cordofone minuite de virtuozi în căutarea de noi efecte sonore, precum și în repertoriul contemporan al formațiilor instrumentale populare.

4. *Imitația*, caracteristică unor forme polifonice mai evoluate, mai ales în uniunea a două instrumente cu funcții diferite și în formațiile *saze*, despre care va veni vorba mai la vale.

Este important de subliniat că instrumentele de fabrică, cu sisteme tonale bine temperate, au înlăturat sistemele microtonale, specifice muzicii populare tradiționale. În procesul său evolutiv, muzica populară albaneză suferă o seamă de prefaceri, între care eliminarea elementelor arhaice, îndeosebi în muzica formațiilor orășenești, ale căror tendințe spre armonia funcțională sînt vădite.

În repertoriul instrumental se evidențiază structuri „pathogene" (de la 'patos') și „melogene".

Structurile „pathogene" sînt caracteristice îndeosebi polifoniei din ținuturile meridionale ale țării. Apropiate de genul vocal, în primul rînd prin înfățișarea funcțiilor polifonice, ele diferă prin caracterul construcției melodice. Elementul cel mai tipic este forma liberă-improvizatorică a unor teme împrumutate cîntărilor de jale, într-un patos deosebit de puternic. În acest cadru trebuie cuprins și vechiul repertoriu ciobănesc: cu fluierele lor, ciobanii improvizează în chip independent și în stil liber. De asemenea, caracterul particular, în-

https://biblioteca-digitala.ro

tim, al unor piese ce amintesc bocetul, cîntate din *baklllama* (lăută cu gît lung și trei coarde).

Structurile „melogene", dimpotrivă, se caracterizează printr-un lirism cu nuanță pastorală și elemente polifonice rudimentare cu rol de acompaniament, de străveche obîrșie. Forma este cristalizată, iar aportul improvizatoric redus. Repertoriul prin excelență solistic al unor instrumente tradiționale, creat anume pe potriva specificității acestora, ca și mare parte a dansurilor acompaniate de *gajdë* (cimpoi), de *çifteli* (lăută cu gît lung și două coarde) și de *sharki* (lăută mai mare cu gît lung, cu cinci coarde), le este caracteristic.

Continua dezvoltare a formelor polifonice în muzica instrumentală și prefacerile impetuoase pe care le suferă formațiile tradiționale constituie un important obiect de cercetare în domeniul etnomuzicologiei, cu osebire al organologiei.

Despre polifonia formațiilor instrumentale a vorbit și **Kosta Loli**.

Micile orchestre de muzică populară sînt numite în partea locului *saze* (precum și *sazet* ori *sazexhimjtët*, după Ramadan Sokoli. Adaug că în persană și turcă *saz* înseamnă 'instrument muzical'; totodată, numele generic al unor lăute cu gît lung, cu coardele ciupite: în Albania *saze* este și o lăută cu gît lung, aparținînd aceleiași familii.) Se crede că s-au cristalizat spre mijlocul veacului trecut, respectiv cînd vioara și clarinetul au pătruns în forță în mediile folclorice. Asemenea formații sînt larg folosite în Epirul grecesc. Între acestea și cele din Albania sînt multe similitudini, atît în componență, cît și în formele de execuție și de interpretare, ca urmare a contactelor de bună vecinătate între cele două țări.

Formația tradițională *saze* este compusă din: clarinet, două viori, o *lahutë* (este vorba nu de vioara monocordă numită și ea astfel, ci de *llau'a* sau *uti*, după R. Sokoli, lăută piriformă cu patru coarde, rubedenia balcanică și din Orientul Apropiat a cobzei noastre) și o *dajre* (dairea). În formațiile actuale pot să apară un al doilea clarinet și încă o vioară. La „arbărești" din Grecia e compusă din: clarinet, vioară, *lahutë* și cimpoi. Clarinetul este instrumentul călăuzitor; doar arareori acest rol îl îndeplinește vioara. În Korcë și Pogradec, localități din sudul țării, a doua pe litoralul lacului Ohrid, fluierul cu ancie, cimpoiul și fluierul propriu-zis au rol solistic, ceea ce unește contemporaneitatea cu tradiția.

Prima vioară dublează eterofonic clarinetul, de unde imitații, voce secundară ori dezvoltări libere. A doua vioară ține, în părțile tărăgănate, un ison pe fundamentală, în vreme ce în părțile mișcate se manifestă ca o consonanță față de baza modală, mergînd pînă la terță, mai rar pînă la cvartă. *Lahuta* și daireaua definesc caracterul ritmat sau *ad libitum* al cîntării. *Lahuta* întărește concomitent baza modală prin consonanțe armonice. Ca și vioara secundă, ea intonează un lung ison pe fundamentală, dar adesea acompaniază cu consonanțe tipic populare raportul: baza modală — cvintă — baza modală.

Saze ocupă un loc esențial în interpretarea multor forme polifonice vocale și instrumentale, instrumentale și coregrafice. În primul rînd ea acompaniază „meloarmonic" un vast repertoriu de cîntece populare orășenești. Ea acompaniază și cîntările polifonice tosce, asimilînd organic elementele polifoniei vocale.

Forma polifonică instrumentală cea mai tipică este *kaba* (*kaba* este totodată numele melodiei populare însuflețită de clarinet). Ea există ca formă de sine stătătoare, dar și ca preludiu instrumental al unui cîntec sau unui dans, precum și în chip de concluzie instrumentală a unei cîntări vocale. De formă liber-improvizatorică, este cîntată din clarinet, din vioară ori de amîndouă laolaltă, susținute de hangul țiiturilor realizate de *lahutë* și de *dajre*, într-un patos temperamental viu. Într-o *kaba* originală se deslușesc patru „linii melodice" (respectiv voci), încadrate într-o formă polifonică. Primele două au greutate și individualitate, prin melodiile cîntate din clarinet și din vioară. Melodia clarinetului este cea călăuzitoare. I se alătură partea primei viori — a doua „linie" a polifoniei —, mai echilibrată, lipsită de exploziile pasionale și strălucitoare ale celei dintîi, în speță a clarinetului. Din împletirea acestor două „linii" rezultă o polifonie imitativă, adesea individualizată și contrastantă. Celelalte două „linii", cea a viorii secunde pe de o parte și a lăutei întovărășită de dairea pe de altă parte, au, la rîndul lor, o individualitate „meloarmonică" limitată, alături de gravitatea modală care le caracterizează. Însemnătatea și funcția lor sînt similare cu isonul cîntărilor polifonice vocale.

Sfera emoțională degajată de *kaba* este lirică și pasională, cu note epice, de jale, citeodată dramatice. Sensibilitatea interpretării, cînd stăpînită, cînd impetuoasă, vioiciunea exprimării imaginilor muzicale și optimismul dansului final (care o încheie adesea) sînt elemente constante ale formei *kaba*. Pe potriva mentalității populare, *kaba* este o cîntare „autohtonă", „așezată" și „dulce". Unii o numesc și „avazi", aidoma melodiilor tărăgănate din fluier, de veche tradiție. Pe cît se pare, *kaba* s-a cristalizat sub înrîurirea acestora, în perioada apariției formațiilor *saze*, dar și sub influența polifoniei vocale. De aci legături și similitudini emoționale prin structura „modo-tonală" a melodiilor, intervalele constitutive, armonia și polifonia de factură populară.

https://biblioteca-digitala.ro

Două *kaba* din remarcabilul disc pe care l-am amintit sînt interpretate de o formație din Korçë alcătuită din două clarinete, vioară, fluier, patru lăute și o dairea. Cea dintîi, începută după datină într-un climat potolit, se dezvoltă treptat în momente de puternică tensiune dramatică. A doua *kaba* se desfășoară în trei tonalități diferite (*sol*, *la* și *re*), încredințate rînd pe rînd soliștilor formației: din vioară, din lăută și din clarinet.

Precizez că între melodiile *kaba* se află adesea *Doina Oltului*, forma profesional-lăutărească a bătrînei noastre cîntări, într-o versiune locală. Cum am mai arătat, lăutarii noștri au zăbovit adesea la Ianina, Pireu, Smirna, în alte orașe din sudul Balcanilor și din Asia Mică. Pe alocuri, pînă în ziua de azi, clarinetiștii o cîntă, numind-o cîteodată cu numele ei românesc „doina" (a se vedea nr. 1/1986, p. 74). Între discurile din colecțiile I.E.F. se află o variantă albaneză a doinei, sub următorul titlu tipărit pe eticheta discului: *„Më të quarë shqipëtarë*. Pando Opingari (fyell), Loui Rassia (laute). Albania — The Spiridon Record, 130 B". În discoteca institutului poartă numărul D.1973 I. Cf. și *Doina fîrșerotului*, cîntată din fluier de Baba Chita, 20 de ani, de fel din Frășari — Albania, D. 517 I, procedeu Pathé Z.N. 274, copie după fg. 703, înreg. în București la 9 iunie 1929; fîrșeroții, respectiv fărșeroții, îi mai spun *Doina păcurarului* ori *Doină românească*.

Prețioasele date despre polifonia albaneză au fost întregite de **Ferial Daja**. Titlul comunicării sale, *Caracterul modal — o trăsătură importantă a muzicii noastre polifonice*, îmi pare deconcertant, dacă nu este cumva o traducere greșită. Nu este vorba de moduri, de structuri modale, în înțelesul curent al cuvîntului, ci de anume particularități de intonații anevoie sau chiar cu neputință de a fi puse pe note muzicale. Astfel sînt glisande și intervale microtonale (adesea nedeterminate cu precizie), ca bunăoară intervalul de terță care se află între terță mică și terță mare, frecvent în cîntecele din Gjirokastër, în ținutul Berat ș.a. Asemenea „modulații" ale glasului, care constituie un fenomen în același timp interesant și agreabil, sînt realizate conștient. Bogăția intonațională și emoțională a muzicii polifonice este evidentă cînd cîntăreții sînt acompaniați de o mică orchestră, în cazul polifoniei din Toskëria. Deși posibilitățile de expresie a instrumentelor folosite, ca vioara, clarinetul și lăuta, sînt destul de apropiate de cîntarea vocală, bogăția intonațional-emoțională este mai evidentă în momentele vocale neacompaniate decît cele acompaniate.

★

Cercetătorul turc **Murat Karabulut** s-a referit la *Polifonia vocală și instrumentală în formele ei actuale în Turcia*. S-a ocupat îndeosebi de instrumentele muzicale în diferite ipostaze privind polifonia:

1. *Kemençe* (= vioară mică), cordofon utilizat în zona răsăriteană a Mării Negre, cu trei coarde întinse deasupra unei cutii longitudinale, cu gît scurt, acordate în cvarte, de pildă în „diapazonul" *do—fa — si bemol*. (I se mai spune *Karadeniz kemençesi*, adecă 'vioara Mării Negre'. Grecii originari din acest ținut o numesc așijderea *kementses*, dar și *Pondiaki lyra*, respectiv 'lira din Pontos', și o folosesc în aceeași manieră, în același fermecător stil polifonic. În partea de apus a Turciei *kemençe* este numele unei viori populare piriforme, similară cu *gădulka* bulgărească, *lirica* (citește: lirița) iugoslavă și *lýra* insulelor grecești.)

2. *Kémane* are forma viorii obișnuite, dar este ceva mai mare. Are cinci [?] coarde (mi — la — re — sol [sic !]). Se folosește cu arcușul, în timp ce instrumentul este ținut vertical, sprijinit pe genunchi.

3. *Baglama* este instrument de bază al muzicii turcești. Numele diferă după dimensiunile sale (mari sau mici): *divan*, *tambura*, *tsura* (ortografiat corect *cura*), *tșongur* (*çogur*, *çöğür* sau *çövür* după Laurence Picken, *Folk Musical Instruments of Turkey*, Londra 1975. I se spune *ceangúr* sau *ácengúr* în RSSA Abhază, *ciongúr* sau *ciugúr* în RSSA Daghestan, *ciongúr* în RSS Armeană, *cionguri* în RSS Gruzină și în RSSA Adjară.)

4. *Tulum* — instrument folosit mai ales în ținuturile răsăritene ale Mării Negre. În regiunile Traciei, Edrénée și Kërkrareli este cunoscut sub numele *gajde* (*gaidë*). (*Tulum* este un cimpoi lipsit de bîzoi, cu carabă dublă cu cîte cinci găuri de cîntat, paralele pe cele două țevi. Uneori două sau trei din găurile superioare sînt înfundate cu ceară, iar cealaltă țeavă melodică este prevăzută cu un pavilion din corn de animal. Este întîlnit și în RSS Azerbaidjană. *Gajde* este cimpoiul balcanic, cu bîzoi.)

5. *Çifté* „este un instrument plăcut, care se face așezînd două bucăți de trestie una alături de alta. Are 6—7 găuri. E folosit în numeroase ținuturi ale Turciei". (Numit și *çift*, el este un clarinet dublu, cu ancii idioglote ori eteroglote. În unele cazuri ambele țevi au găuri pentru degete, în altele doar una, cealaltă slujind de ison. În provincia Antakya din sud-estul țării este numit *argun* sau *argul*. Nu știu dacă conferențiarul s-a referit și la polifonia vocală. Rezumatul în limba franceză este foarte sumar, iar comunicarea a fost rostită în limba turcă.)

https://biblioteca-digitala.ro

Tînărul și inimosul cercetător grec **Nikos Dionyssopulos** s-a referit la *Kalimerele din Kârpathos, o formă tipică de polifonie*. Este vorba de voce cu acompaniament instrumental. Dintr-o transcriere, împărțită asistenței, reiese că este vorba de o mică formație compusă din *tsampúna* (cimpoi), *lýra* (vioara piriformă specifică insulelor grecești) și *laúto* (lăută). În vreme ce *lýra* și *laúto* execută o țiitură pe fundamentală, cea dintîi în cvarte și mai ales în cvinte, iar cealaltă la unison, între voce și *tsampúna* (respectiv *tsambúna*, cimpoiul fără bîzoi al insulelor grecești, între care și Kárpathos) se desfășoară o interesantă diafonie, instrumentul intonînd o formulă melodică într-o manieră ostinato, ici-colo ușor variată. (Nu am dispus de textul comunicării și nici de un rezumat al ei.)

Etnomuzicologul vest-german, de obîrșie austriacă, **Rudolf Brandl** a pornit de la folclorul grecesc, în comunicarea sa *Polifonia din Epir și stilurile similare în lumina psihoacusticii*. Studiile de muzicologie comparată au dezvăluit că „diafonia fluctuantă" — care există în numeroase forme în multe ținuturi ale Albaniei — este la fel de răspîndită în Peninsula Balcanică și în Caucaz. Acest chip de polifonie a fost interpretată în vechile studii muzicologice drept „arhaică" ori ca un „răsunet magic". O atare apreciere derivă din concepția „eurocentrică" a pretinsului „caracter natural" al armoniei occidentale (teoria consonanțelor). Or, această teorie nu a putut fi dovedită. Din punct de vedere muzicologic, consonanța trisonurilor (armonia funcțională) nu este nicidecum universală din punct de vedere fiziologic, în speță „naturală", ci una din feluritele posibilități ale dezvoltării muzicii. „Diafonia fluctuantă" din Balcani constituie o dezvoltare culturală autonomă în Europa orientală (unde ar putea fi o relicvă a formelor organumului medieval). Terminologia populară și închipuirile estetice ale cîntăreților populari trebuie luate în serios, ca bunăoară spusa cîntăreților albanezi ori de pe alte meleaguri: „trebuie să sune ca un clopot!" Cum cercetările au dovedit că, atît din punct de vedere muzical, cît și din punct de vedere lingvistic, nu este vorba de clopote asemănate de gîtul animalelor, ci de vechi clopote de biserică, cum sînt pînă în ziua de azi clopotele unor străvechi bazilici bizantine, cercetătorul s-a străduit să demonstreze, cu ajutorul psihoacusticii și cu sprijinul unor documente sonore înregistrate, că spusele oamenilor din popor sînt justificate.

În comunicarea *Scheme pentru un studiu comparativ între genul muzicii occidentale și folclorul muzical macedonean*, tînărul cercetător iugoslav **Dimitrie Buzarovski** a făcut un succint inventar al polifoniei muzicii culte europene, începînd cu cele dintîi indicii, datînd din secolul al IX-lea, confruntîndu-le cu diferite exemple din folclorul muzical al Macedoniei iugoslave. S-a referit totodată la muzica tradițională orășenească și la aplicarea folclorului în formele polifonice ale culturii muzicale moderne, privite în perspectivă istorică. Cunoscutul specialist iugoslav **Jerko Bezić** a vorbit despre *Diafonia cîntărilor epico-narative din Dalmația septentrională*, ilustrîndu-și expunerea cu o seamă de forme și tipuri, specifice acestor bătrîne creații populare. Alt tînăr cercetător iugoslav, **Dimitrie Golemović**, a vorbit despre *Însemnătatea componenței armonice a chipului folcloric de a cînta. (Exemplul felului de a cînta pe două voci în Serbia apuseană)*. În diafoniile din partea locului se deslușesc două componente: (a) metrico-ritmică și (b) melodico-armonică. Cea dintîi este esențială în alcătuirea cînteculuí folcloric, a doua, mai puțin importantă, reprezintă un fel de suprastructură versatilă. Același cîntec poate fi cîntat pe o singură voce ori pe două voci. În mod general, funcția sa nu se modifică o dată cu chipul de cîntare, pe o singură voce sau pe două voci, ca de pildă în cazul cîntărilor ceremoniale care invocă ploaia: *dodola* și *hrstonose*. (Într-o convorbire cu **D. Golemović** am aflat că nu demult a făcut o culegere de folclor muzical de la istroromînii trăitori, cum se știe, în Peninsula Istria.)

În sud-estul Bulgariei se întîlnește o interesantă polifonie improvizatorică, despre care a relatat cunoscutul cercetător **Nikolai Kaufman**, în comunicarea *Bocetele populare polifonice în Bulgaria*. Se disting trei categorii: (a) O polifonie rituală obligatorie a femeilor care bocesc, înconjurînd sicriul, cu voce înaltă și aspră. Glasul unei rude apropiate predomină. A fost culeș în regiunea Pirin. (b) O melodie susținută de ison, cu text improvizat pe loc, cîntată de o rudă apropiată. L-a aflat în mai multe sate din aceeași zonă. Și această cîntare este obligatorie. (De notat că în părțile Pirinului cîntecele propriu-zise sînt cîntate în aceeași manieră: voce susținută de ison.) (c) Un bocet polifonic neobligatoriu, cîntat în ziua decesului, dar și în zilele de pomenire, între care sîmbăta. Fiecare femeie cîntă „după plac", fără să se sincHisească de celelalte și de textele pe care acestea le cîntă. Pot fi 10—15 femei, dar și 2—3. N. Kaufman crede că bocetele polifonice obligatorii ar putea avea unele conexiuni cu cîntări similare din Balcani, cu osebire ale albanezilor și grecilor. (Mă întreb întru cît acestea — ori unele din ele — sînt într-adevăr bocete ori cîntări ceremoniale funebre, cum este *Cîntecul de petrecut* din sudul Banatului, și acesta polifonic: intonat de două grupuri de femei, a căror melodie se sprijină cînd și cînd, pe durate apreciabile, pe ison. Cred folositor să amintesc că acestui avizat specialist îi datorăm, pe cîte știu, unica relatare despre

https://biblioteca-digitala.ro

polifonia macedoromânilor din Bulgaria: *Cîntece aromânești din satul Dorkovo, raionul Velingrad*, apărută în revista noastră nr. 1/1969.) Alt învățat bulgar, **Todor Djidjev**, s-a referit la *Grupurile instrumentale de muzică tradițională bulgară și locul lor în viața socială și culturală a bulgarilor*, în speță la mult gustatele formații instrumentale contemporane. Ele depind de prefacerile utilitare și artistice ale folclorului, consecință a dezvoltării emotive și spirituale a omului modern. Una din cele mai remarcabile calități proprii acestor ansambluri este interpretarea polifonică improvizatorică orală. Modul lor de existență este determinat de o manifestare liberă, deschisă, care nu cunoaște limite în ceea ce privește numărul muzicanților și a felului instrumentelor pe care le folosesc. Este necesar ca totul să corespundă concepțiilor executanților, atît asupra muzicii contemporane pe care o slujesc, cît și asupra caracterului interpretării pe care o socotesc pe potrivă. Cîteva remarcabile înregistrări sonore au înfățișat componența formațiilor respective. [Alături de vioară, clarinet, acordeon, contrabas — frecvent înlocuit de chitara-bas împrumutată muzicii de divertisment —, de vechiul *tăpan* (tobă populară mare cu două membrane, cea din față bătută cu un mai de lemn, iar cealaltă cu o nuia) — înlocuit, la rîndul său, de o baterie modernă —, se aud trompete, saxofoane, citeodată și vechi instrumente tradiționale: caval, cimpoi și *gădulkă* (vioară populară în forma unei jumătăți de pară, cu o seamă de coarde de rezonanță, care răsună o dată cu cele principale, călcate cu un arcuș în formă de arc de vînătoare, în vreme ce instrumentul este ținut într-o formă verticală ori ușor cumpănită). Muzicanții cîntă cu elan, cu vizibilă participare afectivă, iar execuția este vie și spontană, totodată riguros autentică. Aci se află extraordinara popularitate de care se bucură formațiile instrumentale în chestiune. Aș adăuga că muzica pe care o însuflețesc contrastează vădit cu aranjamentele ori chiar „compozițiile de muzică populară", scrise pentru orchestrele de instrumente tradiționale bulgare, adesea prea de tot sofisticate.]

Două comunicări nu s-au încadrat în tematica simpozionului: polifonia popoarelor din Balcani. Ele au prezentat totuși date interesante, care contribuie la o lărgire a cunoștințelor. Cercetătorul austriac **Engelbert Logar** a vorbit despre cîntarea polifonică din Alpii austrieci, în care iodlerul este folosit drept coloratură (subiect dezvoltat cu mulți ani în urmă de Viktor Korda), în comunicarea sa intitulată *Exemple alese de muzică populară vie din Carintia și Stiria*. (Este necesar de știut că iodlerul este prezent și în polifonia populară de pe alte meleaguri, ca de pildă Albania, Grecia, Georgia — Gruzia cum i se spune oficial —, pînă în îndepărtata Melanezie!) Cercetătoarea elvețiană **Dorothé Schubart** s-a referit la o extrem de interesantă emisiune vocală din provincia spaniolă Galicia, aflată în nord-estul țării, în comunicarea intitulată *Oscilație a intonației în cîntecul popular galician și consecințele acesteia în cîntarea în grup*. Cu ocazia unei culegeri la față locului, a observat o ciudată pendulare a glasului. În vreme ce fundamentala, treapta a VII-a (subtonul) și sunetele structurale, care alcătuiesc osatura melodiilor, sînt fixe, celelalte trepte, respectiv a 2^a, a 3^a și a 7^a pot avea intonații aleatorii, printr-o curioasă lărgire a lor. Cînd un cîntec este interpretat de o singură persoană (o baladă de pildă), oscilațiile de intonare, în același cîntec, dau impresia unor game diferite care se succed, corespunzînd oarecum scărilor majore, doriene și frigiene sau a unei game neutre, indiferente. În cîntarea în grup, pe care galicienii o practică îndeobște în decursul muncilor în comun ori în ocazii festive, oscilațiile intonațiilor se fac simțite simultan. Ele sînt încă mai evidente cînd melodia este dublată de un instrument muzical oarecare, vioară sau cimpoi. În cîntecul popular galician nu există vreo intenție de polifonie. Dimpotrivă, cîntăreții se ascultă atent unii pe alții, străduindu-se să realizeze un unison cît mai omogen. Și totuși, oscilațiile de intonație simultane produc o seamă de diferențieri între „voci" (pe care nu văd vreun inconvenient să le considerăm de natură eterofonică. În ce mă privește, îmi îngădui să precizez că, în lumea cîntecului popular autentic, unisonul perfect este inexistent, atît la dublarea glasului de un instrument, cît și la cîntarea omofonă de grup.)

În fine, două comunicări au abordat punerea în valoare a polifonici populare de către compozitori. Compozitorul **Feim Ibrahimi** a vorbit despre *Muzica populară polifonică, sursă de inspirație pentru compozitorii albanezi contemporani*, iar **Dimitrina Kaufman** despre *Cîntarea polifonică populară și muzica compozitorilor bulgari*.

Cel ce iscălește această dare de seamă a vorbit despre *Forme polifonice în muzica populară românească*, referindu-se atît la dialectul muzical dacoromân, cît și la cel aromân, respectiv macedoromân.

Tiberiu Alexandru

https://biblioteca-digitala.ro

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

• **GH. T. KIRILEANU, MEMBRU DE ONOARE AL ACADEMIEI ROMÂNE.** Procesul verbal nr. 15 al şedinţei Academiei Române din 1 iunie 1948 consemnează la un moment dat: „la Birou se depune o propunere semnată de 11 domni colegi, pentru alegerea ca membru de onoare a d-lui Gh. T. Kirileanu: (textul). Se ia act şi se va supune votului plenului după scurgerea termenului regulamentar" *(Arh. Acad.*, Dos. A—3, 1948, fila 264). Alegerea lui Gh. T. Kirileanu ca membru de onoare al Academiei Române are loc la 5 iunie 1948. La această şedinţă au fost prezenţi academicienii: arh. Petre Antonescu, Th. Capidan, D. Caracostea, Şt. Ciobanu, Victor Eftimiu, Gala Galaction, Iorgu Iordan, Gh. Murnu, Ion Petrovici şi C. Rădulescu-Motru (din Secţiunea literară); N. Bănescu, Silviu Dragomir, D. Gusti, Al. Lapedatu, I. Lupaş, S. Mehedinţi, P. P. Negulescu, episcopul Nicolae Colan, I. Nistor, N. Popescu, Andrei Rădulescu, general Radu Rosetti şi Victor Slăvescu (din Secţiunea istorică); dr. M. Ciucă, Horia Hulubei, C. Ionescu-Mihăeşti, Gh. Ionescu-Sisești, Gh. Macovei, C. Motaş, dr. Şt. Nicolau, dr. C. I. Parhon, N. Pompeiu, Traian Săvulescu, Gh. Spacu, Em. C. Teodorescu, N. Vasilescu-Karpen şi D. Voinov (din Secţiunea ştiinţifică). Evenimentul alegerii este astfel consemnat în procesul verbal: „Se procede la alegerea ca membru de onoare a d-lui Gh. T. Chirileanu. Preotul *N. M. Popescu* ceteşte următoarea propunere de alegere: (textul). Procedîndu-se la votul cu bile, la despuierea scrutinului, se constată că dl. Gh. T. Chirileanu a întrunit 33 de voturi pentru din 34 exprimate, 1 vot fiind contra. D-l preşedinte *Andrei Rădulescu* proclamă ales membru de onoare al Academiei Române pe dl. Gh. T. Chirileanu" *(ibidem*, fila 354 v.).

Textul de recomandare, întocmit şi prezentat de Niculae M. Popescu, poartă următoarele semnături: Niculae M. Popescu, Al. Lapedatu, Gh. Spacu, S. Mehedinţi, Radu Rosetti, C. Ionescu-Mihăieşti, Victor Slăvescu, Gh. Macovei, D. Gusti, P. P. Negulescu, N. Bănescu, I. Petrovici şi Tr. Săvulescu. O semnătură n-a putut fi descifrată. Deci numărul semnăturilor referatului de recomandare este mai mare decît se anunţase iniţial. Reproducem în continuare referatul de recomandare: „Domnul Gheorghe T. Kirileanu este un om de carte unit cu un om de bine. Biblioteca lui Kirileanu, măcar că ştirbită de cele două războaie, are cărţi multe şi bune, precum şi manuscrise rare, strînse în curs de ani de acest prieten al librarilor şi al anticarilor. Gîndea dînsul să facă din cărţile sale o bibliotecă de obşte în Piatra Neamţului, unde s-a restras ca un sihastru, cu ochii spre Ceahlău. Născut în Holda Bistriţei moldovene, nu departe de Broşteni, nepot al vestitului popa Todică şi fecior de pădurar şi pescar bistriţean, Gheorghe Kirileanu şi-a legat viaţa sufletească de această apă numită de el „mama Bistriţa", căreia gîndeşte să-i închine publicaţia sa din urmă: căci Kirileanu are şi studii publicate ce dovedesc multe cunoştinţe, minte rînduită şi talent de scriitor[1].

Kirileanu a ajutat cu sfat bun pe oricare a venit la el şi a alergat pentru oricine s-a crezut nedreptăţit în viaţă. Cuvîntul lui liniştit şi temeinic, inima lui simţitoare au avut putere să liniştească pe cei agitaţi şi să îndepărteze, ca un duhovnic, vrajbe dintre oameni. Din faptele lui bune pentru cultura românească însemnăm cîteva numai: Fundaţia universitară de la Iaşi împreună cu biblioteca ei s-au întemeiat şi prin cuvîntul şi stăruinţa lui Kirileanu. Spune singur, şi aşa este, că „mult a alergat şi s-a zbătut împins de marea dragoste de limba strămoşească pentru eşirea de supt tipar a volumului din urmă" (de la p. 1487 înainte) din Dicţionarul lui Tiktin. Colecţia de documente editate de A. Veress tot stăruinţei lui Kirileanu se datoreşte. Mihai Costăchescu nu şi-ar fi putut publica atîtea volume de documente slave fără stăruinţa lui Kirileanu pentru acoperirea cheltuielilor de tipar. Şi cîte altele! *Pentru toate acestea, credem că vrednic este Gh. T. Kirileanu să fie propus membru de onoare al Academiei Române*". *(Arh. Acad.*, Dos. A—3, 1948, fila 364).

[1] În acest punct intervine o notă marginală scrisă cu creion chimic: „Aci se va adăuga lista publicaţiilor domnului Kirileanu pe care o aştept de la dînsul; se va accentua că d-sa este şi un bun folclorist". Aceeaşi mînă mai notează: „ales cu unanimitate în şedinţa de simbătă 5 iunie 1948". O altă însemnare, de altă mînă, menţionează „Depus la 1 iunie 1948".

Acestea sînt documentele care atestă alegerea lui Gh. T. Kirileanu ca membru de onoare al Academiei Române. *(Al. Dobre)*

https://biblioteca-digitala.ro

HENRI H. STAHL, Povestiri din satele de altădată, cu fotografii de Paul H. Stahl, Paris, Sociétés européennes, 5, 1989, 168 p.

Alături de studiile sale predilecte, de istorie socială, care l-au făcut cunoscut și apreciat și printre specialiștii din străinătate, H. H. Stahl are și o contribuție de folclorist. În *Amintiri și gînduri din vechea școală a monografiilor sociologice* (1981), evocă momentul refugierii sale în cercetarea folclorică, interval cuprins între încheierea cercetării monografice a Drăgușului și preluarea de către D. Gusti a conducerii Fundației Culturale Regale. În intervalul amintit, H. H. Stahl a voit să suplinească o lacună a cercetărilor monografice în echipă: „Voiam să urmăresc tocmai viața de gînduri ale sătenilor, adică tocmai acea față ascunsă a lucrurilor, care scăpase anchetelor obișnuite de tip monografic." Activitatea aceasta de anchetator singuratic are și o altă explicație, un alt țel: dorea să pătrundă astfel „în marea taină a filosofiei populare". Totodată, năzuia să realizeze și o cercetare de stilistică populară, pe care — excepțînd opera lui Ion Creangă — n-o găsise exprimată în literatura cu și despre țărani. Dorea cu alte cuvinte să aprofundeze simplitatea, suplețea, naturalețea vorbirii țărănești: „Ca limbă românească, prefer să citesc cronici, răvașe, zapise, diate țărănești. Și mai ales să ascult cum vorbesc țăranii. Problema stilului, a vocabularului și a sintaxei mi se par a fi de covîrșitoare însemnătate, constituind pentru mine una din problemele care m-au frămîntat continuu". Acestor preocupări li se circumscriu textele din volumul de acum. Sigur că nu se poate delimita tranșant, și nici nu este nevoie, ceea ce este aici operă de sociolog și ceea ce este travaliu de folclorist. Evocarea *Cu plutele pe Bistrița în jos*, spre exemplu, are dublă însemnătate: ca relatare asupra unui mijloc de transport tradițional și ca povestire care se parcurge pentru dramatismul ei. Textul *Cum stă treaba cu munții* evocă operațiunea de delimitare de la 1864 a munților satului Runc din Gorj. Alte texte sînt evocări ale unor întîmplări dramatice *(O tîlhărie la drumul mare; Cum a fugit Ion Poparad din Drăguș, iarna, peste munți, de frica jandarmilor unguri)*. Alte povestiri expun obiceiuri la înmormîntare, diverse credințe despre comori, stele, moroi, despre forța blestemului. De asemenea, aspecte ale vieții pastorale. Figurează în volum chiar cîteva creații folclorice. Toate aceste texte despre viața deloc bucolică a satelor de altădată sînt caracterizate, notează Paul H. Stahl într-o densă prefață, „de o vioiciune și o prospețime neașteptate", sînt pagini care conțin „tot atîtea documente autentice ca cele mai autentice documente. Fapte mărunte, ce țin de viața unuia sau altuia, fapte ce par nelnsemnate formează laolaltă acel nesfîrșit curent de fapte pe care îl numim istorie". Prefața lui Paul H. Stahl abordează deopotrivă, în economia ei, problematica civilizației țărănești de altădată și aceea a satelor de astăzi. Denunțînd unele directive care au adus profunde pagube civilizației rurale, autorul spunea apăsat, într-un moment cînd satele românești erau amenințate cu dispariția: „România are norocul să adăpostească o civilizație țărănească încă vie, care, alături de români, include pe maghiari, pe sași, ca și diferite minorități slave. Aceste tradiții sunt tot atît de prețioase pentru fiecare cît este și limba pe care o vorbește. Pierderea civilizației țărănești nu este mai puțin gravă ca pierderea limbii naționale. Asemenea celor mai prețioase documente științifice, tradițiile țărănești caracterizează poporul român și justifică locul lui în istorie și în țara lui".

Cartea dobîndește un plus de interes și de atractivitate prin numărul apreciabil de imagini fotografice — excelent imprimate — reprezentînd case țărănești, vechi și noi, biserici de zid ori din lemn, porți monumentale, tipuri de șuri-grajd, tipuri de cuptoare țărănești. Lucrarea, fără să se situeze în rîndul celor majore ale sociologului, contribuie la mai buna cunoaștere a complexității și diversității operei sale.

Iordan Datcu

https://biblioteca-digitala.ro

S. FL. MARIAN, Basme populare românești. Ediție îngrijită și prefață de PAUL LEU, București, Editura Minerva, 1986, XXVI + 526 p.

Valorificarea fondului de manuscrise „Simion Florea Marian" constituie de cîțiva ani o problemă de conștiință pentru cercetătorii suceveni, istorici și folcloriști, care încearcă să compenseze răstimpul de uitare și de neglijență. Dintre aceștia, Paul Leu a recuperat, prin lectură atentă, prin studiu pasionat și migălos, o bună parte din folclorul epic consemnat de folcloristul bucovinean. După ce a reeditat volumul de *Legende istorice din Bucovina* (Ed. Junimea, 1981), a trecut la mai dificila muncă de editare a unui nou volum de basme, rămase pînă acum în manuscris.

Pînă la descoperirea mijloacelor tehnice de înregistrare, culegerea basmelor presupunea, din partea folcloriștilor, un efort mai mare decît culegerea altor producții orale, căci consemnarea *fidelă* a discursului narativ era aproape imposibilă. Ori se sacrificau particularități ale *spunerii*, modificîndu-i-se ritmul, ceea ce „artificializează" spunerea, ori se pierdeau valoroase elemente stilistice ale limbajului artistic, neputînd fi reținute de culegătorul care, de aceea, se substituia uneori informatorului. Cu toate acestea, folcloriștii secolului al XIX-lea au realizat un corpus de proză populară de deosebit interes științific și literar. Simion Florea Marian, influențat de interesul romantic pentru cultura populară, impulsionat de culegerile deja publicate, ca și de atmosfera culturală creată, a răspuns imperativelor timpului său.

În prefața volumului, Paul Leu oferă utile informații referitoare la surselc, metodele, colaboratorii și tentativele folcloristului de a publica unele dintre piesele colecției sale. În majoritatea lor, textele au fost consemnate după dictare sau copiate de la informatori în perioada studiilor, cînd metodologia marelui folclorist de mai tîrziu nu era încă bine fixată. Altele au fost notate de colaboratori și i-au fost trimise din diferite zone ale Bucovinei. Uneori, textul este însoțit de datele despre informator și circumstanțele culegerii, precum și de scurte comentarii referitoare la valoarea folclorică și estetică a variantelor. Trebuie precizat, deci, că depășise „impresionismul" școlii romantice și își punea de la început problema fidelității față de sursă, a interferențelor culturale și a semnificației sociale a faptului folcloric. Cunoscîndu-i maniera de lucru, este de presupus că Simion Florea Marian nu ar fi editat un volum de basme fără un studiu prealabil asupra originii și ariei de răspîndire a motivelor narative.

Aparatul critic alcătuit de Paul Leu, reproducînd documentele de „atelier", dă cititorului posibilitatea de a urmări drumul parcurs de la textul consemnat de culegător la cel presupus de folclorist. Intervenția asupra textului a rămas, de cele mai multe ori, o intenție pentru eventualitatea tipăririi, fapt confirmat de adnotările din manuscris care dezvăluie tendința lui Marian de a stiliza și reordona discursul narativ cu finalitate estetică („Oleacă mai pe larg și o fi mai frumoasă"). Studierea comparativă a manuscriselor care conțin versiunile autorului pun în evidență mai ales tendința acestuia de a „completa" varianta culeasă cu informații etnografice și mitologice, de a îmbogăți limbajul artistic, păstrînd însă specificul stilistic și spiritul culturii populare. Intervenția în text este de așa manieră, încît este greu de acceptat că ar fi vorba de basme „de autor", cum s-a afirmat la un moment dat. Versiunile lui Marian nu au o pecete stilistică unică și individuală, care să facă recognoscibilă personalitatea unui *autor*, ca în cazul lui Creangă sau Slavici.

Pentru cercetătorul de azi, publicarea textelor notate de Marian și colaboratorii săi are o dublă importanță: îmbogățește corpusul de basme românești și contribuie la cunoașterea fenomenului sociocultural din epocă. Se păstrează multe dintre particularitățile socioculturale, lingvistice și stilistice ale informatorilor, inclusiv semne ale interferenței culturii majore cu cea folcloristică, ceea ce poate contribui la „citirea" fenomenului cultural al epocii (cca 1865—1900). Astfel, un econom din Ilișești imaginează scene sentimentale și dialoguri de vodevil între personajele basmului *Ginerele împăratului Roșu*. Un alt personaj își motivează acțiunile strict economic și realist, fiind uitat determinismul sever specific basmului. Neologismele, urbanismele și termenii administrativi moderni din limbaj sînt percepuți ca atare și de cititorul de azi, care, dacă are prejudecata arhaității poveștilor, este surprins, ba chiar contrariat.

Colecția oferă cîteva piese rare și exegeților preocupați de morfologia basmului, de structura discursului narativ și de conținutul său mitico-ritualic. *Calimendru*, *Ginerele împăratului Roșu* și *Fiul Iepei* constituie performanțe de sintaxă a motivelor și de folosire a modelului funcțional al basmului fantastic, cu inepuizabile posibilități combinatorii după logica specifică a discursului narativ al basmului. Amestecul straturilor mitice ale culturii populare și mai ales interesanta interferență a stratului precreștin cu cel creștin sînt evidente în *Frații de cruce*

https://biblioteca-digitala.ro

(motivul pactului cu diavolul în varianta răsăriteană) și în *Sîntu Nicolaĭ* (personajul mitic creștin căruia îi este atribuită funcția donator-adjuvant). Alte piese ale colecției încîntă prin expresivitatea limbajului, bogăția lexicală și paremiologică a discursului. Naratorul basmului *Sărăcuțul* folosește expresiile paremiologice, proverbele și sentințele într-o manieră rafinată, surprinzător de asemănătoare cu cea a lui Creangă, și același text conține formule mediane și introductive cu inedite frumusețe poetice.

Una dintre cele mai valoroase piese ale culegerii este, credem, *Puterea poveștilor*, căci constituie și un metatext cultural folcloric, o referire la străvechea funcție magico-ritualică apotropaică a obiceiului povestitului: în casa în care se spune seara, în preajma focului, o poveste, forțele malefice, distructive (aici diavolul) nu pot acționa. Se pare că ritualul povestitului activa funcția magică a cuvîntului și era asociat cultului focului, deci cultului fertilității, de unde acțiunea lui benefică. *Pogacea*, snoavă populară pe teme vechi de cînd lumea, conține și ea referiri la vechi ritualuri cu pronunțat caracter ludic, din care au supraviețuit poveștile cu minciuni.

Se poate concluziona că basmele din colecția lui Simion Florea Marian îmbogățesc corpusul de proză populară și facilitează studii de diacronie a faptului folcloric. Apărută la o editură prestigioasă, Minerva, volumul a necesitat un aparat critic pe care Paul Leu l-a alcătuit cu meticulozitate, din perspectiva specialistului, dar accesibil publicului larg, interesat de acest domeniu. Consultînd corespondența lui Marian, însemnările de „jurnal de creație", precum și alte documente de arhivă, cercetătorul reconstituie „istoricul" interesului pentru basm al tînărului elev, iar mai tîrziu al omului de știință Marian. Cuprinzătoarea prefață urmărește și destinul unora dintre textele pe care folcloristul însuși le-a propus lecturii în cercul junimist și publicării, explicînd și cauzele nefinalizării acestei intenții (de obicei, refuzul folcloristului de a modifica textul notat de la informator). Notele volumului indică sursele documentare, conțin descrierea manuscriselor lui Marian și precizează locul unde sînt conservate, oferă repere cronologice și — lucrul cel mai important — reproduc o parte din variantele basmelor și versiunilor autorului, ceea ce permite reconstituirea modului său de lucru și atitudinea față de faptul folcloric autentic.

Ediția îngrijită de cercetătorul sucevean, cu vocație și pasiune de documentarist și folclorist, este, ca și edițiile sale anterioare (cea de basme din 1975 și cea de legende istorice din 1981), un cîștig incontestabil în vederea realizării unei necesare și foarte așteptate ediții științifice complete a operei lui Simion Florea Marian.

Cornelia Mănicuță

NICE FRACILE, Vokalni muzički folklor srba i rumuna u Voivodini — Komparativna proučavanja, Matica Srpska. Odeljenje za scenske umetnosti i muziku. Novi Sad, Knjiga 2, 1987, 616 p.

Etnomuzicologul Niță Frățilă este autorul unor insistente cercetări care vizau cunoașterea folclorului muzical al românilor din Banatul iugoslav — un teritoriu delimitat de Dunăre, Tisa și granița de sud-vest a țării noastre — luat atît în sine, cît și comparat cu muzica populară a sîrbilor din aceeași regiune. Lucrarea pe care o semnează acum, cuprinzînd studiul său de analiză și comparativism (p. 7—142), împreună cu o masivă antologie de piese muzical-poetice (p. 145—559), este fără îndoială cu totul deosebită, de mare interes și de o mare importanță științifică și culturală.

Volumul are la bază teza de doctorat pe care autorul a susținut-o la Conservatorul de muzică „G. Dima" din Cluj-Napoca în 1984, sub titlul *Contribuții la studiul comparat al folclorului muzical sîrb și român din P. S. A. Voivodina*. Condițiile grafice de prezentare a cărții sînt excelente, ceea ce dovedește că problematica și investigația autorului s-au bucurat de un acut interes, iar conținutul și modul de prezentare a întregului material, a auxiliarelor de referință și documentare ating în mod exemplar nivelul profesionalismului și științificității. Dar nu numai exemplară este monografia antologică a cercetătorului iugoslav de naționalitate română, ci și unică. Fiindcă, după cîte știm pînă la ora aceasta, nu există nici un alt studiu de etnomuzicologie comparată de felul acesta.

De la modestele încercări ale lui T. T. Burada, pînă la cele ale cîtorva aromîni sau basarabeni, îndeosebi din perioada interbelică a veacului nostru, care s-au străduit să recupereze materiale folclorice (muzicale) de la românii aflați în afara granițelor României, preocupările în sensul acesta au rămas totuși prea puține și — adesea — puțin elocvente. De pildă-

https://biblioteca-digitala.ro

s-au făcut în perioada interbelică mai multe campanii de culegere a folclorului românesc în teritoriul U.R.S.S. de astăzi. M. Bârcă și V. Popovici, C. Brăiloiu sau I.R. Nicola au transcris și armonizat asemenea cîntece în interesul mișcărilor corale. Iar Constantin A. Ionescu a publicat în 1944 (Sibiu) o foarte interesantă și probă colecție cu cîntece populare românești de dincolo de Nistru. Marea asemănare a acestor melodii cu cele muntenești, mai mult chiar decît cu piesele moldovene de astăzi, frapează. Cît privește operația de recuperare și cunoaștere științifică a altor culturi dialectale originar consangvine dacoromânilor, putem cita culegerea lui Ioan Caranica, publicată în 1936, conținînd melodii aromânești din Bitolia (Grecia) și pe aceea, mai completă, a lui George Marcu, din 1977. Dar piesele aromânești fac parte dintr-un fond dialectal diferit de cel dacoromân, diversificat în vremi și condiții imemoriale; iată de ce, un studiu ca acesta al lui N. Frățilă, care să recupereze, să restituie și să comunice valori culturale încă solidare cu fondul nostru principal de etnogeneză și de viață tradițională, este de prim interes.

În Iugoslavia atenția acordată culturii folclorice a comunităților românești este demnă de toată prețuirea și admirația. Volumul lui Trandafir Jurjovan, *Folclor muzical românesc din Ovcea* (Societatea cultural-artistică „Steaua", Ovcea, 1983), o antologie bogată și meritorie, constituie o altă probă în sensul acesta. Etnomuzicologia românilor din patria vecină este la mare înălțime și beneficiază de un bun teren de studiu și de afirmare. Dar o lucrare de genul și de amploarea acesteia semnate de Niță Frățilă, un studiu care să se refere și să reprezinte masiv nu numai folclorul muzical al românilor, ci și pe acela al conlocuitorilor lor naționali, să efectueze cercetarea lor comparativă, nu se făcuse încă. Iată, deci, pentru ce contribuția care ne parvine acum din Iugoslavia are o mai mare însemnătate; ea dă o pildă demnă de urmat — am putea zice —, un ton bun pentru un acordaj, face un mare serviciu cunoașterii ample și obiective și constituie un mare act de cultură.

La culegerile, mai vechi și mai noi, de texte literare (poetice) aparținînd românilor din teritoriul iugoslav (George Giuglea și George Vîlsan, *De la românii din Serbia, culegere de literatură populară cu hartă, fotografii, note, glosar*, București, 1913; Cristea Sandu Timoc, *Poezii populare de la românii din Valea Timocului*, cu o introducere de N. Cartojan, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1943; C. Sandu-Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, cu un cuvînt înainte de Tudor Arghezi, București, Editura pentru Literatură, 1967), etnomuzicologul de acum adaugă — chiar dacă textul literar al pieselor sale nu are amploarea și completitudinea unor variante ca acelea timocene, cunoscute nouă deja prin colecțiile amintite — replica și forma muzicală a acelui bogat fond românesc.

Cum spuneam, regiunea studiată și reprezentată în culegerea lui Niță Frățilă este delimitată la nord de granița României, la sud de malul stîng al Dunării și, spre vest, trece de Tisa. Este o zonă experimentală și (doar) reprezentativă, deoarece — va sublinia autorul — aspectele discutate aparțin „unei zone folclorice mai largi decît cea avută în vedere" (p. 604). Folclorul muzical românesc a fost cules din 20 de sate cu populație majoritară sau chiar exclusiv românească, ca și din alte 3 sate (Novo Selo, Dolovo, Ečka) de coabitare, de unde s-a reținut și folclor sîrbesc. Din alte 13 localități s-a cules numai folclor sîrbesc, ca și din alte 2, izolate între cele 20 de localități cu concentrație socioculturală românească (comasate geografic în unghiul dintre granița noastră și Dunăre).

După considerațiile preliminare ale autorului (delimitări metodologice, premise istorice, informații generale), mai interesant devine capitolul II, cuprinzînd analiza categoriilor folclorice sub aspect funcțional și morfologic. Ca și în corpusul celor 411 melodii și texte, pentru folclorul sîrbesc și, apoi, separat pentru cel românesc, se iau în considerare următoarele genuri și specii ce vor fi exemplificate: cîntecul de leagăn, cîntecul de jucat cu copilul mic, folclorul copiilor, bocetul (pentru repertoriul funebru românesc se adaugă cîntecul de petrecut și *Zorile*), cîntecele ceremoniilor agrare *(lăzărelul, păpăruda)*, cîntecele ceremoniilor de iarnă, repertoriul muzical nuptial, balada, cîntecul propriu-zis (de dragoste, de cătănie, de război, pastoral, satiric, orășenesc; romanțe) și cîntecul de joc (p. 25—104). Studiul introductiv continuă cu cercetarea raporturilor și influențelor reciproce dintre folclorul sîrbesc și cel românesc. Este secțiunea de comparativism propriu-zis, în care se reliefează, prin inventarieri judicioase și cu rezerve îndreptățite, elemente comune, diferențe sau influențele reciproce dintre cele două repertorii (p. 105—135).

În lumina acestui comparativism, cercetătorul constată: practicarea acelorași categorii folclorice principale de către comunitățile de limbi diferite; desfășurarea aproape similară a obiceiurilor folclorice; prezența unor momente rituale comune în cadrul diferitelor obiceiuri (întîlnite de altfel pe un spațiu folcloric mult mai amplu); existența unor momente rituale caracteristice fiecărui popor în parte și a unor influențe asupra desfășurării unor momente din cadrul unor obiceiuri; schimbul de valori cutumiare între colectivități; teme și tipuri specifice fiecărui popor; cu excepția bocetelor sîrbești, toate textele poetice ale cîntecelor

https://biblioteca-digitala.ro

populare sînt versificate; marea varietate a sistemului de versificație în folclorul sîrbesc și alternanța a două sau mai multe sisteme într-o strofă melodică; preponderența deca- și octosilabicului la sîrbi, a octosilabicului la români; disoluția unor categorii folclorice la ambele popoare și tendința mai conservatoare a tradiției populare la românii din Serbia.

De o minuție aproape maximală este și analiza comparată din punct de vedere structural a materialului sîrbesc și românesc (o concentrare a observațiilor de această natură, la p. 604—605 ale rezumatului în limba română). Se constată aici prezența unor elemente comune (cum este principiul cadențării pe treapta a 2-a), comentate drept meșteriri ale unui fond comun, traco-iliric, ce depășește granițele vetrei folclorice ale celor două comunități studiate. În aceeași idee, se exemplifică în studiu, evocîndu-se piese din genuri diferite, prezența a 11 structuri sonore (de la tricord la heptacord) comune ambelor repertorii (p. 107). Dintre diferențierile și specificitățile cele mai elocvente, reținem:

— pentru folclorul muzical sîrbesc: prezența în cadrul aceluiași cîntec (contrar principiului compozițional la români) a heterometriei; preponderența sistemelor premodale în tipurile de factură arhaică; prezența relativ numeroasă și pregnantă a unei structuri cordice ca material fundamental pentru melodiile sîrbești; executarea unui număr mai mare de texte poetice pe un număr mai redus de tipuri muzicale și acordarea unui rol prioritar textului față de melodie, în majoritatea categoriilor folclorice; frecvența mai mare a refrenelor compuse din versuri de întindere diferită față de întinderea celorlalte versuri ale strofei melodice; domină sistemul ritmic distributiv (apusean) în melodiile sîrbești și execuția melismatică, rară ca tempo;

— pentru cîntecele românești: izometria (în ritmul melodic și în vers) rămîne logică; frecvența și specificitatea sistemelor cu substrat pentatonic; marea varietate a tipurilor melodice; frecvența refrenelor izometrice (cu același număr de silabe ca în versurile propriu-zise); prezența masivă nu numai a stilului melismatic și rar, dar și a cîntecelor rapide, cu osatură distinctă și invariabilă; predominanța sistemului giusto-silabic; prezența ritmului aksak (care îi pare cercetătorului „caracteristică pentru folclorul românesc" din Voivodina).

Cîntecele românești persistă în caracterul lor monodic, univocal, în timp ce acelea ale conaționalilor sîrbi din Banatul iugoslav se execută armonic sau rudimentar polifonic (cîntarea la două voci, în 3 paralele, cu intercalări de 5 și mai rar 4 sau 2 M). Pentru cîntecele sîrbești cercetătorul enumeră 128 de forme arhitectonice (tipuri + variante) (p. 563—566), iar pentru acelea românești, 149 (p. 573—577). Bilingvismul și coabitarea n-au afectat conservatismul caracteristic folclorului românesc din afara granițelor României și, la o privire sumară chiar, se poate ușor constata faptul că piesele românești din această antologie păstrează un remarcabil arhaism: particularitățile graiului bănățean (în limbă) și, în privința muzicii, își dovedesc pe deplin unitatea, apartenența la un fond comun, specific și caracteristic întregului folclor muzical românesc din spațiul carpato-danubian.

Toate aceste proprietăți pot fi foarte bine observate din analiza pieselor incluse în monumentala antologie; sub forma rezumată în limba română și în engleză a cercetării comparatiste efectuate de Niță Frățilă (p. 603—610), studiul său, care etalează cu minuție toate aceste observații și analize, devine mai larg accesibil.

Apreciem, în fine, lucrarea *Folclor muzical vocal sîrbesc și românesc din Voivodina* ca una de excepție și de o valoare sau importanță care depășesc granițele etnomuzicologiei sîrbești sau românești. Prin metodă și obiect ea este o carte de mare valoare pentru etnomuzicologia mondială; desigur, înainte de toate, ea aduce servicii considerabile culturii, științei și înțelegerii profunde ale celor două popoare.

Marin Marian-Bălașa

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

• **NATURĂ — CULTURĂ.** Sub egida Academiei de Științe Sociale și Politice, la Institutul de Arhitectură „Ion Mincu" din București a avut loc — în zilele de 13—14 mai 1988 — sesiunea științifică de comunicări cu tema „Natura și cultura în arhitectura sfîrșitului de secol". Manifestarea s-a constituit într-o „dezbatere despre *poietica* locuirii" (acesta a fost chiar subtitlul temei), o generoasă dezbatere inter- și pluridisciplinară, prin care s-a încercat să se (re)pună în ecuație problema atît de complexă a *locuirii*.

Dintre cei peste 30 de comunicanți, nu puțini au fost cei care au abordat subiectul propus dintr-o perspectivă etnologică și cei care s-au referit — din diverse alte perspective: antropologică, istorică, estetică, ecologică, lingvistică — la arhitectura veche (rurală și urbană) și

https://biblioteca-digitala.ro

la locuirea tradițională : Paul P. Drogeanu *(Frumoasa fără corp sau locuirea între urbanism și paganism)*, Andrei Oișteanu *(Repere mitico-simbolice ale locuirii tradiționale)*, Anca Vasiliu *(Estetica transparenței în poetica vechilor locuiri)*, Alexandru Florin Colpacci *(Relația oraș — natură sau nostalgia continuității)*, Carmen Popescu *(Grădina — extinderea locuirii spre natură)*, Marcian Roman *(Fîntîna — topos al umanei spațio-temporalități)*, Victor Săhleanu *(Locuirea într-o perspectivă cuprinzătoare a ecologiei umane)*, Marcian Bleahu *(Natură — Locuință — Cultură. Un punct de vedere geografic)*, Aurelia Mihailovici *(Etimologia cuvîntului oraș, din perspectiva relației semn — semnificat — semnificant)*, Radu Drăgan *(Arhitectura sub semnul oglinzii sau despre celebrarea unei absențe)* etc.

Editura Meridiane s-a arătat interesată să publice într-un volum textele tuturor comunicărilor prezentate. O inițiativă lăudabilă, care sperăm că se va materializa cît de curînd. *(Andrei Ieremia)*

● **ROMULUS VUIA, CANDIDAT LA FOTOLIUL ACADEMIC.** Un document inedit aflat în Arhiva Academiei Române ne relevă un fapt de interes pentru istoria folcloristicii și etnografiei noastre : aprecierea de care se bucura Romulus Vuia în epocă. Rămînînd vacant un post de membru corespondent român la Secția istorică în urma încetării din viață a geografului Constantin Brătescu, printre candidații propuși s-a aflat și Romulus Vuia. În legătură cu aceasta iată și cîteva amănunte. Faptul s-a petrecut la 22 mai 1948. Așa cum se consemnează în procesul-verbal al Secției de științe istorice, la ședință, care a fost prezidată de Silviu Dragomir, au participat Andrei Rădulescu, Al. Lapedatu, Simion Mehedinți, D. Gusti, I. Lupaș, episcopul Nicolae Colan, P. P. Negulescu, generalul Radu Rosetti, preotul Nicolae Popescu și Nicolae Bănescu, toți membri activi în secția amintită. La un moment dat, procesul-verbal consemnează : „Se procedează apoi la alegerea de corespondent în locul lăsat vacant de C. Brătescu. Rezultatul primului scrutin : N. Rădulescu 9 voturi, Romulus Vuia 2 voturi, anulat 1. D. N. Rădulescu va fi propus plenului întrunind majoritatea regulamentară" *(Arh. Acad.*, Dos. A — 3, 1948, fila 105 v). Majoritatea regulamentară înseamnă cel puțin 8 voturi. Așadar, Romulus Vuia a suferit un eșec, dar această propunere de candidatură constituie un moment important al biografiei sale științifice și, de aceea, am considerat că e bine să fie consemnat. *(Al. Dobre)*

https://biblioteca-digitala.ro

LA DESPĂRȚIREA DE ALEXANDRU ROSETTI

G. Călinescu, Al. Rosetti și T. Vianu sînt trei dintre profesorii cărora promoția mea universitară (dar nu numai aceasta) le datorează enorm pentru înriurirea pe care au exercitat-o asupra noastră. Precizez îndată că G. Călinescu nu ne-a fost profesor *ex cathedra*, că l-am studiat de fiecare dată cînd a vorbit la Academia Română și — după cît îmi amintesc — o singură dată în incinta Universității, cînd a vorbit despre Lev Tolstoi (la etajul IV Rectorat).

În ceea ce mă privește, primii doi îmi erau cunoscuți încă înainte de anul 1952, cînd am devenit student al Facultății de Filologie din București. În cel mai vechi fond de carte al bibliotecii mele de elev figura (o mai am și acum) *Gramatica limbii române* (București, Editura ziarului „Universul", 1943), de Al. Rosetti, profesor la Facultatea de Litere din București. La această gramatică descriptivă Al. Rosetti l-a avut coautor — aveam să aflu mai tîrziu — pe Jacques Byck, care nu avusese dreptul de semnătură. Cartea conține în final un foarte util capitol de stilistică, cu noțiuni pe care le-am aflat pentru prima dată de acolo despre stilurile oral, romantic, retoric, expozitiv, realist, artistic, sobru.

În anii studiilor liceale văzusem doar compendiul de istorie a literaturii române al lui G. Călinescu. S-a întîmplat să-l văd și să-l ascult vorbind pe marele critic înainte de a-i vedea capodopera sa apărută în anul 1941. Urmăream avid presa literară a vremii, ca și presa cotidiană. Cu o zi sau două înainte de 15 iunie 1950, am citit într-un ziar, probabil „România liberă", că G. Călinescu va conferența despre M. Eminescu la sala Dales. Orășelul Roșiorii de Vede nefiind, cum bine se știe, departe de capitală, nu mi-a fost greu să fac o călătorie pentru a participa la importantul eveniment cultural. Trenul ajungînd cu cîteva ore înainte de începerea conferinței, am avut timp să parcurg drumul de

https://biblioteca-digitala.ro

la gară pe calea Griviței, prin piața Amzei, să trec pe lîngă Muzeul Simu (în același an am făcut o altă călătorie la București pentru a vedea expoziția prilejuită de sărbătorirea centenarului nașterii pictorului, expoziție al cărei afiș nu l-am uitat : reproducea tabloul *Casă de ciurari*).

Tînăr încă (împlinise cu cîteva luni în urmă 51 de ani), îmbrăcat în negru și cu trandafir roșu în mînă, G. Călinescu era pentru mine primul mare conferențiar pe care îl vedeam. Nu mă laud că am reținut mult din conferința sa, însă încă din acel moment mi-am dat seama ce spectacol cultural dădea acest mare orator. Nici prin gînd nu-mi putea trece atunci că, peste un sfert de secol, prima carte ce aveam s-o semnez ca redactor va fi o lucrare a lui G. Călinescu : *Estetica basmului*.

Cînd m-am aflat pentru prima dată în frumoasa bibliotecă a facultății, cea dintîi dorință a fost să cercetez marea istorie literară a lui G. Călinescu, care—spre surprinderea mea—nu era nici ea scutită de restricțiile sub care erau puse numeroase cărți ce aveau aplicată pe pagina liminară o ștampilă agramată : „Cărțile cuprinse în această factură nu pot fi folosite decît cu aprobarea conducerii [sic] instituției". În această mare carte i-am văzut pentru prima dată chipul lui Al. Rosetti.

Profesorul se bucura de un real prestigiu, lucrarea sa fundamentală, *Istoria limbii române*, fiindu-ne mereu aproape. Omul avea un șarm particular, nu era niciodată crispat ori distant, ni se adresa de regulă nouă, studenților, cu condescendență. Știam mai puțin, în acei ani, despre contribuția sa majoră de editor, ca director al Editurii „Cultura Națională", apoi al Editurii pentru Literatură și Artă Regele Carol II. Vor rămîne mereu legate de numele său tipărirea capodoperei lui G. Călinescu, a studiilor eminesciene ale aceluiași, apoi inițierea edițiilor definitive ale unor scriitori ca T. Arghezi, G. Bacovia, L. Blaga, V. Voiculescu, I. Pillat, A. Maniu, Emil Isac, Al. T. Stamatiad, Elena Farago, M. Codreanu, a colecției „Scriitori români moderni"(în cadrul căreia au apărut edițiile B. P. Hasdeu, I.Creangă, Al.Macedonski). Această dimensiune a activității sale avea să fie — în mediul de muncă — mereu evocată, lăudată și urmată de colegii de la Editura pentru Literatură și de la Editura Minerva, Al. Rosetti fiind pentru noi un model neegalat. Colegi de-ai mei cu mai vechi state de serviciu lucraseră la Fundații sub directoratul lui Al.Rosetti și-l evocau pe acesta cu respect și mîndrie.

Întîmplarea — una dintre întîmplările fericite ale vieții mele — a făcut să nu-l admir de la distanță pe Al.Rosetti, ci să am onoarea de a răspunde, la Editura Minerva, de tipărirea a trei cărți ale sale : *Limba descîntecelor românești* (1975), *Scrisori către Al.Rosetti (1916-1968)* (1979) și *Filosofia cuvîntului*(1989). Judecînd după dedicațiile ce mi le-a făcut, *manu propria*, pe cărțile amintite, aportul meu ca redactor n-a fost unul oarecare. Pe prima mi-a scris că am fost „grădinar priceput" al cărții sale, pe a doua că am fost „realizator iscusit" al cărții, în fine, pe a treia mi-a adresat „călduroase mulțumiri pentru realizarea prezentei cărți și sentimente alese". Sînt pentru mine, fără îndoială, cele mai măgulitoare aprecieri din cîte mi-au fost scrise ori spuse, fiindcă ele aparțin unui savant și celui mai mare editor român. Ani de-a rîndul i-am făcut numeroase vizite în casa sa din str. Dionisie Lupu, firește, toate prilejuite de lucrul la cărțile amintite. Nu pot consemna aici bogăția de impresii ce mi-au lăsat-o aceste memorabile întîlniri. Cînd lucram primele sale două

https://biblioteca-digitala.ro

cărți profesorul avea încă o sănătate bună. Cu toată vîrsta sa înaintată, venea singur să-mi deschidă ușa, mă saluta cu o bucurie care-i lumina tot chipul: „—Ave, Datcule!" Toamna sau iarna, el însuși îmi ținea paltonul la plecare, obicei ce-l avea, aveam să aflu, cu toți cei ce-l vizitau.

Cînd i-am dus, la 25 aprilie 1989, exemplarele din *Filosofia cuvîntului*, era pentru prima dată cînd mă duceam neanunțat. I-a spus femeii care-l îngrijea să mă poftească în dormitorul profesorului. Mi-a primit cartea stînd cu capul pe pernă. Avea fața mai palidă decît i-o văzusem vreodată în ultimii săi ani de viață. Totuși, îndată chipul i s-a luminat, a apărut zîmbetu-i de neuitat. M-a invitat apoi în biroul său ca să-mi dea o dedicație pe un exemplar. L-am întrebat atunci, cunoscîndu-i o mai veche dorință, dacă n-ar fi bine să pregătească pentru Editura Minerva un volum cu scrisorile ce le-a primit de la învățați de peste hotare. N-a manifestat nici un interes pentru această propunere. Era pentru prima dată cînd constatam așa ceva, pînă atunci profesorul dorind să-i apară alte și alte cărți, să-i fie reeditate unele. De altfel, cred că niciodată nu-l văzusem așa de abătut. Avea să se stingă din viață la 27 februarie 1990, la mai puțin de un an după ce-i dusesem ultima carte tipărită a sa.

A fost unul dintre cei mai prețuiți cărturari români. La sărbătorirea sa cu prilejul împlinirii a nouă decenii de viață, aula Academiei Române devenise neîncăpătoare, eveniment rarisim în anii de gravă criză ai înaltului for științific. Pentru ca să relevăm gradul de paupertate la care fusese condamnată de către regimul totalitar Academia, notăm că academicianului Al. Rosetti i-a fost oferit cu acel prilej... doar un coș cu flori. Anul trecut, cînd „Revista de istorie și teorie literară" i-a decernat profesorului premiul „G. Călinescu", evenimentul a fost sălutat, în sala de consiliu a Academiei, de Zoe Dumitrescu Bușulenga, Al. Piru, Mircea Zaciu, Al. Balaci, Liviu Călin, Cornelia Ștefănescu, Emanoil Vasiliu, Virgil Cândea, N. Florescu. Ambele manifestări s-au transformat în sărbători ale culturii românești.

Al. Rosetti nu făcea, în timpul întîlnirilor ce le-am avut cu Domnia sa, un secret că trăia strîmtorat materialicește. La 23 martie 1989, după ce am încheiat discuția în legătură cu prima corectură la *Filosofia cuvîntului*, a aprins o veioză cu picior înalt lîngă soba de teracotă, a venit spre sobă ținîndu-se de spătarul unui scaun, s-a așezat și mi-a spus, între altele, că l-au costat o grămadă de bani iluminatul electric și gazele de la sobă, că i-a venit de plată o dată o notă de 10 000 lei, iar altă dată una de 6 000 lei.

Scrieri ale sale au îmbogățit folcloristica românească: *Colindele religioase la români* (1920), *Limba descîntecelor românești*. În legătură cu aceasta din urmă, mi-a mărturisit — la data amintită mai sus — că n-a putut să istovească întreaga literatură română a problemei și de aceea intenționa, la un moment dat, să continue cercetările, ajutat de un colectiv de tineri specialiști, pentru a sonda în adîncime aceste producții populare care ne pun în legătură — spunea profesorul — cu cultura indiană. Nu mai pot face aceasta acum — adăuga — fiind aproape de mormînt. Altă dată, mi-amintesc iarăși, îmi spunea că-l preocupă balada *Soarele și Luna*. Va fi scris ceva în acest sens în vreo revistă ce nu

https://biblioteca-digitala.ro

ne-a fost accesibilă? În fine, dovadă totodată de activitate lucidă desfășurată pînă în ultimele sale clipe de viață și de interes pentru etosul popular românesc este preocuparea de a edita — ajutat de mai tineri cercetători — opera sapiențială a lui Iordache Golescu.

Omul care a sărit în ajutor atîtor cărturari n-a fost scutit de mari nedreptăți. O singură dată l-am auzit plîngîndu-se de un coleg de facultate și de academie, despre ale cărui nedreptăți a scris pentru posteritate în *Cartea neagră*, al cărei manuscris — îmi spunea — este depus la Vatican.

Mi-amintesc că, în cadrul prelegerilor ce ni le-a ținut la facultate, profesorul Al. Rosetti adăuga, lîngă numele lui O. Densusianu, al lui Ion-Aurel Candrea, expresia părerii sale de rău pentru dispariția acestora: „regretatul O. Densusianu", „regretatul I.-A. Candrea". Așa vom spune și noi de acum înainte, cît vom trăi: „regretatul Al. Rosetti".

Iordan Datcu

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

• **ALEXEI MATEEVICI ȘI FOLCLORUL DIN BASARABIA.** În volumul Al. Mateevici, *Scrieri*, ediție îngrijită, studiu introductiv, note, variante și bibliografie de Ion Nuță, apărut la Editura Junimea, Iași, 1989, există (p. 74—110) un capitol de *Folclor și folcloristică*, în care figurează secțiunile: *Dorul. Din cîntecele poporane ale Basarabiei; Bocete de înmormîntare* (apărute mai întîi în „Buletinul Eparhiei Chișinăului", 1911); studiul *Cumătriile* (apărut inițial în „Basarabia", 1906); studiul *Obiceiurile și rînduielile nuanței la moldovenii basarabeni* (apărut în „Basarabia", 1906); studiul *Anul nou și obiceiurile moldovenilor basarabeni* (apărut în publicația amintită, 1907). În fine, în capitolul *Corespondență* (p. 109—110) este reprodusă o scrisoare a autorului răscolitoarei poezii *Limba noastră* către Artur Gorovei, datată 1913, și în care îi solicită conducătorului revistei „Șezătoarea" să-i devină „călăuză" într-ale folcloristicii. Face, totodată, mărturisirea că folclorul basarabean l-a interesat încă „din cei mai fragezi ani" și că, cercetînd lucrările lui S. Fl. Marian, a constatat că „folclorul moldovenesc este aproape identic cu folclorul moldovenesc al Bucovinei, ceea ce nici nu-i de mirare". (*I. D.*)

• **PROBA MĂMĂLIGII.** Pînă pe la mijlocul secolului trecut a dăinuit în așezările ciobănești din Mărginimea Sibiului un obicei de nuntă pe care nu l-am întîlnit nicăieri menționat. Este vorba de proba mestecării mămăligii la care era supusă mireasa aproape de miezul nopții, înainte de a se servi sarmalele. Mămăliga se fierbea, în curte, într-un cazan de cel puțin 50 l, pentru că trebuia să ajungă la sarmalele tuturor nuntașilor. Mestecătul era o bătă masivă și mireasa asuda din greu răsucindu-l în mămăligă. Nu trebuia să aibă noduri (cocoloașe) pentru că, găsindu-le, rudele mirelui aveau dreptul să arunce cu ele în rudele miresei. Se pare că exista și un cîntec al mămăligii. Argumentul era că mireasa, ca nevastă, va avea de mestecat multe mămăligi la stînă pentru cîte 10—15 ciobani. Or fiecare cioban mănîncă cît trei și mămăligile trebuiau făcute ca să-i satur. Momentul era însă numai prilej de amuzament, cununia fiind făcută cu multe ore înainte. Totuși, miresele se străduiau să nu-și facă părinții și rudele de rîs, lăsînd noduri în mămăligă. (*C. L. Dragoman*)

• **ÎNTÎLNIREA MĂRIILOR.** Obiceiul putea fi întîlnit pînă acum cîteva decenii într-un singur sat din județul Sibiu, în Poplaca, unul dintre cele două, trei așezări din Mărginime fără caracter pastoral. În ziua de 15 august, „la Sf. Mărie Mare", toate femeile cu numele Maria se strîngeau, aducîndu-și fiecare mîncare și băutură. Se amenajau în curte patru mese lungi pînă în grădină, la ele luînd loc patru grupe de Marii după vîrstă: bătrînele, nevestele, fetele și fetițele. Nici un bărbat nu avea voie să se așeze între ele, ci numai să le servească sau să privească de la poartă. Era singura zi cînd bărbații erau supuși femeilor, neavînd voie decît să toarne în pahare, nu să și bea. După o vreme începea jocul și femeile își alegeau partenerii. Drept mulțumire, la sfîrșitul jocului acestia erau cinstiți cu „un pahar". Chiar și fetițele erau servite de băieți, băutura lor fiind din zmeură, atunci în toi. Petrecerea se încheia cînd înnopta. (*C. L. Dragoman*).

https://biblioteca-digitala.ro

A apărut

O nouă publicație de folclor și etnografie

MEMORIILE COMISIEI DE FOLCLOR A ACADEMIEI ROMÂNE

Tomul I (1987)

În sumar :

— Acad. Radu P. Voinea, *O nouă publicație de folclor și etnografie*
— Mihai Pop, *Performarea și receptarea povestirilor*
— Al. I. Amzulescu, *Cîntecul „propriu-zis" în Muscel. Aspecte actuale (I)*
— Stanca Ciobanu, *Ioan Slavici și creația de basme*
— Iordan Datcu, *Prima monografie etnofolclorică regională românească*
— Nicolae Constantinescu, *Un deziderat al cercetării folcloristice actuale: redefinirea conceptelor*
— Mihai Coman, *Asimetriile constitutive. Observații pe marginea modelului cosmogonic popular*
— Marin Marian-Bălașa, *Despre colinda doinită*
— Alexandru Dobre, *Note asupra proverbului românesc* (I)

★

— Petru Caraman, *Descolindatul în orientul și sud-estul Europei.* Partea a II-a. *Rituri de descolindare. Expunerea diferitelor tipuri de practici descolindătoare cu variantele lor.* Text stabilit de Iordan Datcu

★

București, Editura Academiei Române, 1990, 21 lei, 231 pagini.

★

Cereți în librării **Memoriile Comisiei de Folclor a Academiei Române**, tomul I (1987).

Anunțăm abonații și cumpărătorii revistei noastre că datorită creșterii costurilor de tipărire sîntem obligați să reducem numărul anual de pagini al publicației noastre (ceea ce explică și comasarea temporară a unor numere). Contăm pe înțelegerea situației și sperăm în menținerea abonamentelor la revista noastră.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

DIN SUMARUL NUMERELOR VIITOARE

- Paul Leu, Contribuția lui S. Fl. Marian la elaborarea Dicționarului Academiei
- Titus Moiseseu, Contribuții documentare la biografia lui Ilarion Cocișiu
- Stan Velea, Cărțile populare — expresii ale etniei românești
- Boris Zderciuc, Preocupările etnografice ale lui Traian Herseni
- Gh. Pavelescu, O valoroasă culegere de folclor din 1865
- Nicolae Cojocaru, Fenomenul de întemeiere a așezărilor pastorale din Bucovina
- Pamfil Bilțiu, Alexandru Țiplea — un înaintaș de seamă al folcloristicii românești moderne
- Mihai Rădulescu, Originea instrumentelor muzicale în legendele românilor și alte tradiții privitoare la ele
- Constanța Cristescu, Ritmul percutat autonom — un sistem distinct al ritmicii populare românești

ISSN 0034—8198

REF, tom 35, nr. 3—4, p. 213—306, București, 1990

I. P. UNIVERSUL c. 2240 43 407 Lei 60

https://biblioteca-digitala.ro